

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN SOCIAL**

TEMA:

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN DE UNA GUÍA TEÓRICO PRÁCTICA PARA LA CREACIÓN DE GUIONES DE COMEDIA COMO RECURSO DE COMUNICACIÓN EN EL ÁMBITO POLÍTICO Y SU APLICACIÓN EN LA CREACIÓN DE UN RELATO DE COMEDIA PARA TELEVISIÓN.

AUTOR:

DANIEL ANDRÉS VELASCO MORA

DIRECTORA:

CRISTINA NARANJO

Quito, febrero de 2012

Índice

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1:	8
HACIA LA DEFINICIÓN DE CONCEPTOS CLAVE.....	8
TEORÍA DEL HUMOR Y LA COMEDIA.....	8
1.1 DIFERENCIAS ENTRE HUMOR Y COMEDIA	8
1.2 BREVE HISTORIA DE LA COMEDIA.....	11
1.3. ¿QUÉ ES LA COMEDIA?.....	14
1.3.1. CONCEPTOS GENERALES	18
1.4. EL PROCESO CREATIVO DE LA COMEDIA	20
1.4.1. REFERENCIA Y ASOCIATIVIDAD	20
1.4.2. LA RUPTURA DE LA RIGIDEZ	22
1.4.3. LOS TIPOS DE COMEDIA.....	24
1.4.4. REGLAS PARA LA COMEDIA	26
1.5. LOS MECANISMOS DEL HUMOR.....	27
1.6. LOS NIVELES DE LA COMEDIA	52
CAPÍTULO 2	57
COMEDIA Y COMUNICACIÓN	57
2.1. RELACIÓN ENTRE COMUNICACIÓN Y COMEDIA. EL CASO ECUATORIANO	57
2.2. UNA PROPUESTA DE COMEDIA CON ENFOQUE COMUNICATIVO.....	64
CAPÍTULO 3:	69
LA CREACIÓN DEL GUIÓN DE SITCOM.....	69
3.1. ¿QUÉ ES UNA SITCOM?.....	69
3.2 EL ARGUMENTO DE LA SITCOM.....	71

3.3. EL PERSONAJE DE COMEDIA	74
3.4 EL GUIÓN	78
3.4.1 ¿QUÉ ES UN GUIÓN?.....	78
3.5 EL PROCESO DE ESCRITURA.....	83
3.5.1 CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJE.....	84
3.5.2 CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA	85
3.5.3 EL EPISODIO PILOTO	86
NOTAS FINALES.....	90
CONCLUSIONES:.....	91
RECOMENDACIONES	93
BIBLIOGRAFÍA:	95
ANEXOS.....	97

Dedicatoria

Dedicado al perpetuo enamoramiento de mis padres,
a su unitaria existencia...

Agradecimientos

Agradezco a Carlos Velasco y Anita Mora por su esfuerzo, cariño y aportes tanto espirituales como económicos, que han hecho posible que este texto haya sido finalmente escrito como materialización de los millones de cosas buenas que han hecho en mi vida, por ser mi fuente de inspiración, admiración devota y mi modelo a seguir, por haberme dado la libertad de ser yo mismo. A mis hermanos por la paciencia y el sacrificio que han hecho en mi favor desde siempre, por enseñarme a vivir. A mi tío Eduardo por ser mi gran socio, amigo y padre postizo, a toda mi familia por soportar, secundar y hasta disfrutar mis extravagancias. A mis sobrinas Sara y Amelia por llenarme el rostro de sonrisas.

Agradezco a Yadira por su cariño, amistad y fe en mi trabajo. Por ser mi Devi, mi perdición, mi compañera, colega y enemiga. Mi salvación, mi Litost, mi calma.

A mis amigos hermanos, Elsitá, Andrés, Alexis y Cristian por la mala influencia mutua y la incondicionalidad de su apoyo y complicidad. A Patricio y Valeria por la sodomización intelectual, por presentarme a muchos de los grandes y pequeños autores cuya obra amo.

A Cristina Naranjo por la paciencia y los tirones de oreja, por ser mi mentora. A todos los amigos, compañeros, conocidos y desconocidos que de una u otra manera han creído en mí y en mi talento. A los que se fueron y a los que vendrán.

Daniel Velasco Mora

Introducción

La producción televisiva ecuatoriana no es abundante, el porcentaje de producciones de ficción nacionales en franja, en comparación a las ficciones compradas en el exterior es escandalosamente bajo, pues las condiciones de producción en el país para la creación de material audiovisual apto para su emisión en señal abierta no son favorables para el creativo, y van desde la falta de ideas frescas y presupuesto hasta la negativa de las cadenas a su difusión por factores diversos.

De esos pocos programas de ficción de producción nacional, la mayoría pertenecen al género de comedia, comedia que a primera vista parece ser mero e inofensivo entretenimiento que gusta al público y dota a las cadenas emisoras de ingresos suficientes como para mantener al aire dichas producciones. Es decir son comedias que cumplen con su función de entretener. Pero si se mira un poco más a fondo y se coloca las temáticas y situaciones de las comedias ecuatorianas frente al espejo de la realidad de problemas sociales como la xenofobia, homofobia, machismo, la violencia de género, la inseguridad, entre otras, se nota ciertas similitudes, y si bien no se puede afirmar que las temáticas y el tono con el que estos temas son tratados en las ficciones podrían ser los causantes o detonantes de mencionados comportamientos, si es evidente que las comedias por medio de sus chistes justifican, naturalizan y fomentan dichas conductas.

Basta recordar la sátira que a finales de los noventas el programa “Ni en vivo ni en directo” hizo de la canción “Fan enamorada” del dúo salsero de origen venezolano Servando y Florentino, cuya letra satírica decía textualmente “Una fan bien moreteada, para enseñarle quién manda aquí en la casa”, sátira que en ese entonces fue celebrada por los televidentes, y que por su categoría cómica, fue tomada como inofensiva, cuando en un espectro más amplio de análisis comunicativo, esta sátira justifica y motiva el maltrato hacia la mujer. Desgraciadamente hasta la actualidad casos como este se repiten una y otra vez.

Cuando de eso han pasado más de doce años, se puede ver que las cosas no han cambiado mucho y aunque los mensajes machistas, xenofóbicos y homofóbicos no son tan vergonzosamente explícitos como a finales de los noventas, estos se siguen

produciendo y emitiendo en señal abierta a horarios para todo público bajo la máscara de la comedia como inofensivo entretenimiento. La comedia denota una relación de poder dijo Henri Bergson, del que hace el chiste sobre el que es víctima del mismo, la burla legitima relaciones jerárquicas, es así que se reproduce un discurso político por medio de la comedia que afirma y mantiene el poder de los hombres sobre las mujeres, el poder de los mestizos sobre los afrodescendientes, montubios, indígenas, el poder de los dueños de los medios sobre un público que ante estas imposiciones sutiles se convierte en sujeto pasivo del discurso conservador de dichas relaciones de poder.

Pero la cuestión va más allá del poder y evidencia cierta genética social de la cultura ecuatoriana; al burlarse del “indio”, del “mono”, al colocar galanes de compleción latina europea, las comedias (y no solo las comedias) cumplen una función de negación histórica de los orígenes ancestrales, de negación de la parte “india, mona o negra” del mestizaje y coloca una de las mitades (la europea o anglosajona) sobre la otra, y crea una sensación de satisfacción inconsciente que se intenta reproducir en la vida real por medio de la transferencia de lo visto en la ficción hacia las relaciones sociales, culturales y políticas, es decir, comunicativas, con los grupos antes mencionados.

Ante esto, y gracias al análisis discursivo que las teorías comunicativas brindan, es posible desarrollar una propuesta que rompa con dicho discurso y proporcione al creativo de comedia categorías de análisis sobre las consecuencias que los contenidos expuestos al público podrían traer al funcionamiento del entramado social, y que al mismo tiempo brinde al televidente un momento de esparcimiento y diversión digno, bien estructurado y concienzudamente construido, para así llegar a una comedia con enfoque comunicativo que promueva la formación política de ciudadanos responsables con su entorno.

El presente producto plantea trabajar sobre dos ejes, el estructural y el discursivo. El primero se basa en una investigación histórica y estructural sobre el funcionamiento de la comedia y su construcción para que la misma sea efectiva y profunda, compatible con el enfoque comunicativo opuesto a la del chiste fácil y de “cosquillas” hasta ahora utilizado en la producción nacional, también sobre las pautas de expertos en la construcción de relatos que permitan plasmar de la mejor manera dichas ideas dentro de

una historia que a la vez de artísticamente bien lograda sea vendible, comercial, entretenida, de fácil digestión y que genere los suficientes ingresos para que esta se pueda mantener al aire. El segundo eje trabaja sobre la manera en la que los mensajes cómicos influyen en la sociedad, para lograr romper con dichos discursos de poder y plantear en las historias de comedia categorías de análisis social y comunitario que permitan al televidente tener un espacio de discusión sobre su realidad y sobre la ruptura de las relaciones de poder anteriormente expuestas. Finalmente y llevando a la práctica todo lo señalado se plantea la obtención de un guión piloto. Vale aclarar que en lo referente a la producción y al proceso creativo de la comedia se usan ejemplos de series y películas cuyo origen mayoritariamente es estadounidense, esto no quiere decir que los contenidos de dichas comedias sean el modelo discursivo a seguir (habrá casos en los que sí, como las referencias a Charles Chaplin), al contrario, los ejemplos en su mayoría van encaminados solo a presentar un modelo de estructura más que uno de contenidos.

Capítulo 1:

Hacia la definición de conceptos clave

Teoría del humor y la comedia

La mayoría de personas al hacerse una idea sobre la comedia y el humor, suelen pensar en ellas como en una misma cosa, como palabras sinónimas referentes a algo que causa gracia, que produce risa. Así, se habla de humor y comedia sin distinción alguna y de lo humorístico de la misma manera que de lo cómico. Pero, aunque humor y comedia se conjugan y parecen tener un mismo desenlace aparente, que es la risa, no son lo mismo y dicha diferenciación si bien en la cotidianidad no es relevante, en el caso de los comunicadores sociales, de los productores audiovisuales, los escritores, los dramaturgos y todos aquellos que ven en la sociedad un objeto de inspiración y estudio, se vuelve necesaria.

1.1 diferencias entre humor y comedia

Es así que mientras para algunos se trata de palabras sinónimas sin ninguna diferenciación, para otros (como Marcelo Vernego, guionista y maestro argentino de gran trayectoria firmante entre otras obras de la película *Nicotina*) se trata de una diferenciación de complejidad intelectual en la construcción del relato, por lo tanto “humor” se refiere a una “forma superior de narración cuya característica principal es producir risa en base a una idea que genera cierto cuestionamiento interno en el espectador con el objetivo de hacerle reflexionar sobre algún aspecto de la realidad”¹.

¹ VERNEGO, Marcelo; *Taller: Técnicas de Escritura de Guión y Producción de Comedias de situación*, Universidad Central del Ecuador. Quito, 2009

Para Joel Sánchez² (humorista cubano residente en Colombia miembro del grupo “Humoris Causa” y director de “Comedia Industrial”) la mayor expresión del humor reside en lograr dicha reflexión por medio de recursos de construcción de relato humorístico (llamados “mecanismos del humor”) que suponen cierta complejidad intelectual y que funcionan en categorías como la “ironía” y el “sarcasmo”. “Comedia” en cambio se refiere a una forma inferior de relato que produce risa deliberadamente sin plantear en el espectador ningún tipo de cuestionamiento perdurable ni transgresor.

Por otro lado, y a favor de los objetivos que plantea el presente texto, es necesario remitirse al origen de ambos términos para lograr sintetizar de una manera más útil la diferencia entre “humor” y “comedia”.

Psicosocialmente, “humor se refiere a una característica constante de la personalidad humana que varía de tonalidad desde lo alegre a lo triste en todos sus matices intermedios en relativa independencia a estímulos externos”³. Más genéricamente se relaciona el término humor al de humorismo y es esa acepción del término la que en adelante se utilizará en el presente texto; es así que humorismo (en adelante humor) es una “interpretación aguda e indulgente del lado ridículo de cosas y personas”⁴.

Las raíces del humor se remontan a las del mismo ser humano, pues es parte intrínseca del mismo, tanto instintiva como reflexivamente. El ser humano es el único animal poseedor de conciencia sobre sí mismo, por lo tanto el único con sentido del humor. Casi todos los animales sienten placer de una u otra forma y para nosotros el humor y la risa (provocada en este caso específico por la comedia como narración) suelen ser una de entre tantas formas de sentir placer. Esto es en resumen, parte de lo que Bergson en su ensayo llamado *La Risa*⁵ plantea, y es el punto inicial para lograr entender cómo esta forma de placer ha sido explotada y usada para entretener, entender y reflexionar el mundo, al ser humano y sus facetas desde los tiempos de la antigua Grecia, donde nace

² SÁNCHEZ, Joel; *Taller: El proceso creativo de la comedia, dramaturgia de la comedia*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2010

³ GALLIMBERTI, Alberto. *Diccionario de Psicología*. Siglo XXI editores. México 2002. Pág. 577

⁴ GALLIMBERTI, Alberto. *IDEM*.

⁵ BERGSON, Henri. *La Risa*. Ediciones Losada, Sexta Edición. Buenos Aires, Argentina, 2003.

la literatura y la dramaturgia tal y como se la conoce en occidente, cuyos géneros primarios son la tragedia y la comedia.

El término “comedia” viene del latín *comoedia*, que significa “Obra dramática, teatral o cinematográfica, en cuya acción predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele ser feliz.”⁶

El humor es una cualidad de la psiquis del ser humano, es una forma de placer reflexivo propio de la conciencia como la vanidad o el orgullo. En cambio, la comedia es una expresión, una manera de explotar dicha cualidad humorística sin que necesariamente sea la única: Un piropo al igual que una meta cumplida suelen ser detonantes de vanidad; es así que un chiste, al igual que un hecho vivencial gracioso, son ambos detonantes de humor.

La comedia es un género narrativo, es una creación que se basa, al igual que su antítesis el drama, en situaciones propias de la vida, de lo real (elemento necesario para que sea efectiva, pues como ya se verá más adelante, la comedia siempre trabaja sobre referentes de la realidad) pero que al ser relatadas, escritas, filmadas, representadas, etcétera es decir mediadas por el relato, salen del plano de lo real y se convierten en un fenómeno narrativo y dramático. Lo cómico es siempre ficción, lo humorístico abarca también la experiencia vivencial de un hecho gracioso. Para aclarar esto, un ejemplo:

El Sr. Fulano, conocido por su excelente sentido del humor y especial talento para contar chistes, camina por la calle y mira a un pequeño hombrecillo que se aproxima distraído en sentido contrario sin darse cuenta que está a punto de pisar una cáscara de plátano. El pobre hombre pisa la cáscara y resbala pero con tal suerte que logra mantener el equilibrio salvándose de una caída aparatosa. Feliz y sorprendido por su afortunada hazaña trata de seguir su camino disimulando con notable nerviosismo el hecho pensando que nadie lo ha visto, pero al percatarse de la presencia del Sr. Fulano, su reacción instintiva ante la vergüenza es la de regresar la vista hacia la cáscara aplastada con una mueca de fingido alivio pero manteniendo el paso al frente, razón por la cual no alcanza a ver la señal de advertencia de una alcantarilla destapada en cuyo fondo cae

⁶ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, *Diccionario Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Edición, Madrid, España, 2010. www.rae.com

irremediablemente. El Sr. Fulano, pese a lo grave y serio de la caída no puede evitar soltar una carcajada antes de correr en auxilio del desafortunado hombre. Al volver a casa después de dejar al hombrecillo en el hospital y sin darle tiempo a su señora para reclamarle por la tardanza, lo primero que hace es contarle lo sucedido con ese excelente sentido del humor y especial talento para contar chistes, por lo que la Sra. Fulana pese a lo grave y serio de la caída no puede evitar soltar una carcajada.

La primera parte de la historia del Sr. Fulano, de carácter estrictamente visual, nos muestra un hecho vivencialmente gracioso, un hecho humorístico desde el punto de vista del Sr. Fulano, pues es él quien vive la acción. La segunda parte es netamente narrativa, es el Sr. Fulano quien cuenta la historia, el hecho humorístico relatado se convierte en un hecho cómico, pues está mediado por el lenguaje, está siendo narrado, por lo tanto es una historia de comedia (referente a un hecho humorístico real vivencial) detonante de humor para la Sra. Fulana.

Así, una vez delimitadas las diferencias y relaciones jerárquicas entre humor y comedia, se entiende que el fenómeno narrativo (comedia) parte siempre del fenómeno de contacto con una realidad vista desde una perspectiva graciosa (humor). Humor y comedia van de la mano, pero al tratarse este texto de una guía para la creación de comedia nos centraremos en esta última pero con la certeza de que no se puede estudiar la comedia sin estudiar al humor.

1.2 Breve historia de la comedia

Para entender el estado actual de la comedia audiovisual es necesario remontarse a los tiempos de la antigua Grecia, donde nace la comedia como género dramático en el marco de las festividades Dionisiacas. Aristóteles indica al respecto: "Tanto la tragedia como la comedia fueron en un principio improvisaciones: la primera, de los que entonaban el ditirambo; la segunda, de los que entonaban los coros fálicos..."⁷

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Edición Trilingüe. Editorial Gredos. Madrid, España, 1974. Pág. 29

Estos cantos fálicos a los que hace referencia el filósofo griego, eran parte importante de las vendimias o fiestas en honor al dios Dionisio; los mismos que eran coreados por fieles enmascarados que representaban personajes típicos de la mitología como sátiros, guerreros y ninfas, procesiones cuyo símbolo máximo era el falo como representación de fertilidad y poder. Los enmascarados divertían a los espectadores con improvisaciones burlescas sobre los personajes mitológicos antes mencionados y los personajes públicos de turno haciendo uso de un lenguaje desinhibido.

Con el pasar del tiempo, con Aristófanes como autor reconocido sobre todo por sus comedias políticas, la comedia dejó de lado su carácter exclusivamente religioso y también se convirtió junto con la tragedia en parte importante del entretenimiento cotidiano tanto de la élite política como de la plebe de la antigua Grecia. Los rasgos característicos de la comedia son:

- los personajes son de condición simple e inmutable, es decir son planos.
- el desenlace es feliz
- busca provocar la risa de los espectadores⁸

Estas características se mantienen aún hoy en día aunque muchas cosas hayan cambiado.

Dicho teatro fálico y farsesco, con el paso del tiempo y la caída del imperio fueron olvidados hasta casi terminada la época de la inquisición. Con el fin del oscurantismo fueron “resucitadas finalmente las bellas artes en Italia, resucitó también la comedia; pero irregular y licenciosa; y tal como era se difundió por toda Europa”⁹, especialmente como un recurso didáctico del clero para adoctrinar a sus feligreses.

Más tarde con el renacimiento finalmente afianzado, el teatro da una vuelta de tuerca y se convierte en una práctica artística y la comedia como género transgresor se

⁸ SÁNCHEZ, Joel; *Taller: El proceso creativo de la comedia, dramaturgia de la comedia*, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 2010.

⁹ RUBIÓ, José. *El Teatro, es decir el origen de la Tragedia, Comedia, Opera y Baile*. Biblioteca José Solá. Madrid, 1830. Pág 40

ponía en pie de lucha frente a los tiranos de turno. Aquí la sátira y la parodia tan comunes en tiempos de la Antigua Grecia, debido a la censura evolucionaron en la ironía y el sarcasmo, “En Francia hacia la mitad del siglo decimo sexto, (la comedia) se vio pura y enmendada por Moliere... quien como Rafael en la pintura, ha venido a ser el modelo de la buena comedia”¹⁰. Es en esta época donde nace el teatro contemporáneo, inspiración de las primeras creaciones cómicas en el cine, que llegó de la mano de los mismísimos Hermanos Lumiere “En 1895, en el Salón Indien, del Gran Café, (donde) se ofrece el primer film de ficción (y a su vez el primer film de comedia: “El regador regado”). El cine está naciendo en ese instante”¹¹ y con él la comedia audiovisual (aún sin diálogos pero con su respectiva música de acompañamiento).

Pero es principalmente en Georges Melies en quien el género de la comedia teatral encontró su espacio frente al cinematógrafo, sus primeras películas (entre sus comedias podemos citar “*Un homme de tête*” de 1898 y “*Le mélomane*” de 1903) fueron puestas en escena esencialmente teatrales. Pero era solo cuestión de tiempo para que, de la mano del mismo Melies surgieran las primeras puestas en escena en lenguaje cinematográfico, cuya cinta “Viaje a la Luna” de 1902 significó el descubrimiento de las posibilidades narrativas atemporales y multiespaciales del cine, posibilidades que fueron más tarde perfeccionadas por muchos otros autores y finalmente reforzadas por la llegada del cine sonoro. Es en este punto donde podemos empezar a hablar de comedia audiovisual propiamente dicha.

En el cine, creativos como Charles Chaplin (Armas al Hombro, Tiempos Modernos, La Quimera del Oro) y Buster Keaton (El Maquinista de la General, El Navegante) en la era del cine mudo e inicios del sonoro, y en la madurez del género, Billy Wilder, (Con Faldas y a lo Loco, Los Caballeros las Prefieren Rubias, El Apartamento) Alexander Mackendrick (El Quinteto de la Muerte, Whisky a go go), entre otros, en conjunto con el nacimiento de la Televisión, la necesidad de abaratar

¹⁰ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 40

¹¹ TAIBO, Paco Ignacio. *La risa loca: enciclopedia del cine cómico*, Volumen 1. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 2005. Pág. 28

costes de producción y la continuidad de las historias como gancho para mantener al público, marcaron la pauta para lo que ahora conocemos como comedia televisiva, series cómicas o “sitcom”.

1.3. ¿Qué es la comedia?

Para lograr comprender la comedia en toda su magnitud, se debe empezar hablando de la tragedia. “La tragedia es una imitación de la vida de los héroes, sujetos más que otros por razón de su estado, a pasiones violentas y a catástrofes”¹².

Vale explicar esto con una de las grandes tragedias que las artes narrativas han dejado a lo largo del tiempo, “La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca” (William Shakespeare - ¿1599/1601?); Todo empieza con la aparición de un fantasma, el del recién fallecido rey. Hamlet, su hijo se encuentra enfadado pues su madre ha contraído nupcias con el hermano del difunto, haciendo que este último asuma como nuevo rey.

Tras contemplar la idea del suicidio, Hamlet es advertido sobre la presencia del fantasma de su padre y decide que desea verlo. El fantasma habla con su hijo y lo insta a vengar su muerte, pues el nuevo rey y nuevo esposo de su viuda madre fue quien lo asesinó.

Así Hamlet recurre a fingir locura para llevar a cabo su venganza, venganza que tras varias dificultades y muertes innecesarias definitivamente se consuma pero que no solo termina por acabar con sus adversarios sino consigo mismo, lo que permite que el trono sea finalmente arrebatado por un tercero.

Si se debiera resumir esta historia en una sola palabra, esa palabra seria indudablemente “venganza”. La venganza presentada como un vicio caótico, un círculo vicioso que termina por destruirlo todo.

Sin embargo y a pesar de que la aparente locura de Hamlet no contrasta, sino más bien parece materializarse en su ímpetu vengativo destrozando incluso la vida de gente

¹² RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 13

inocente, los lectores terminan por ponerse de lado del personaje debido a la correcta construcción del mismo, su aura transgresora y su carisma sónico, pues “cuando el poeta nos pinta los grandes hombres hechos presa de las mayores agitaciones, necesariamente se ha de sentir temor y compasión”¹³ y “aún el vicio cabe al heroísmo; los vicios son heroicos cuando tienen por origen alguna cualidad que supone audacia y firmeza poco comunes”¹⁴.

Así se evidencia que en la tragedia todo gira alrededor del vicio, y la comedia, al ser su género teatral hermano, hace lo propio pero con un enfoque distinto. “Si la tragedia mira el vicio en cuanto es aborrecible, la comedia lo mira en cuanto es ridículo. El ridículo consiste en los defectos que mueven a vergüenza sin causar dolor”¹⁵.

Si Hamlet, personaje trágico, está contaminado con el vicio de la venganza, es él quien controla a su vicio, y en base a ese control consume la venganza. Si Hamlet fuera un personaje de comedia, sufriría del mismo mal de la venganza, la diferencia consistiría en que es el vicio el que lo domina, y a partir de ese hecho se construyen las situaciones cómicas.

A continuación se presenta un personaje de ficción genérico sin un enfoque trágico o cómico:

- Millonario
- Orgullosa
- Con necesidades afectivas escondidas tras un falso manto de alegría
- Buen mozo
- Mujerista
- Fiestero
- Adicto al alcohol y otras sustancias

Si el enfoque es trágico, este personaje sería Michael Keaton interpretando a Daryl Poynter en “Limpio y Sobrio” (Glen Gordon Caron – 1988).

¹³RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 13

¹⁴RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 13

¹⁵RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 28

El personaje despierta tras una larga noche de juergas y encuentra muerta a la mujer que lo acompañó la noche, acto seguido uno de sus colegas lo llama para avisarle que una fuerte cantidad de dinero fue sustraída de su cuenta bancaria y que nadie sabe como sucedió. Para huir de la justicia se auto recluye en un centro de rehabilitación de adictos, donde en lugar de conseguir la redención frente a la justicia encuentra la solución a su adicción a las drogas. Independientemente de si el personaje se salva o no del lio legal, al final logra sobreponerse a sus vicios, los domina. Vemos un cambio, el personaje es totalmente distinto al que se presentó al inicio de la película.

Si se busca un personaje de las mismas características pero con un enfoque de comedia, estas se ajustan a Charlie Sheen interpretando a Charlie Harper en “Dos hombres y medio” (Chuck Lorre – 2003/2011). Al final de cada capítulo Charlie Harper sigue siendo el mismo Charlie Harper que se presentó al inicio del capítulo y se ha venido presentando desde la primera temporada de la serie, esto, debido a que sus vicios lo dominan.

Similitudes como estas abundan: E.T (personaje creado por Steven Spielberg en 1982) con CJ7 (Personaje creado por Steven Chow en 2008), Vito Corleone, interpretado por Marlon Brando en “El Padrino” (Francis Ford Coppola – 1972) y Paul Vitti, interpretado por Robert de Niro en “Una terapia peligrosa” (Harold Ramis – 1999).

Estos enfoques se aplican también a las historias en las que los personajes se encuentran envueltos. A continuación se presenta una historia genérica carente de un enfoque dramático:

- Personaje con una necesidad fuerte acude a cierto lugar para satisfacer dicha necesidad, pero no lo logra por las buenas, así que decide sin planificarlo y por desesperación secuestrar dicho lugar. Una vez logrado el secuestro, sus rehenes toman partido, unos con y otros contra él, afuera las fuerzas de la ley negocian una salida al problema. Finalmente logra satisfacer su necesidad pero termina siendo juzgado por el delito de secuestro.

Desde la tragedia, esta historia es “John Q” (Nick Cassavetes – 2002), protagonizada por Denzel Washington, en donde su personaje John Q se ve obligado a secuestrar un

hospital para salvar la vida de su hijo, quien necesita de suma urgencia un trasplante de corazón. El caso llama la atención de los medios de comunicación convirtiendo a John en un héroe. El protagonista se salva varias veces de ser asesinado. Al final logra que su hijo sea operado pero es juzgado y llevado preso por el delito de secuestro, sin embargo al salir en libertad sabe que su hijo lo estará esperando en casa.

Si se habla de comedia, la película en cuestión es “Airheads” (Michael Lehmann – 1994), donde Brendan Fraser interpreta a un roquero quien junto con su banda de rock entran a hurtadillas en una popular radio con el afán de que su demo sea puesto al aire, pero los directivos de la radio se niegan y por accidente terminan secuestrando la radio. El secuestro es cubierto muy de cerca por los medios de comunicación y los roqueros son vistos como héroes. El personaje se salva varias veces de ser asesinado. Al final logran un contrato con una disquera pero se niegan a aceptarlo porque las condiciones van contra sus principios y finalmente van presos, pero gracias al secuestro ya son lo suficientemente populares como para tener una carrera musical incluso tras las rejas.

Ejemplos de estas similitudes son Memento (Christopher Nolan – 2000) y su parecido a “¿Qué pasó ayer?” (Todd Philips – 2009), o “El Club de la pelea” (David Fincher – 1999) y “Aquellos viejos tiempos” (Todd Philips – 2003).

Si la “tragedia es la sensibilidad humana”¹⁶, entonces la comedia es hija de la insensibilidad y por tanto “lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón”¹⁷.

*El fundamento pues, y el principio de la comedia, es la malicia. Vemos los defectos de nuestros semejantes con cierta complacencia, mezclada con menosprecio, cuando tales defectos no son tan dolorosos que nos puedan dar compasión, ni tan chocantes que nos muevan a odio, ni tan peligrosos que nos causen terror*¹⁸.

Si se habla de sensibilidad en la tragedia y de insensibilidad en la comedia, aquí se hace necesario entender el concepto de clima humorístico, que no es otra cosa que “lograr un ambiente carente de sensibilidades ajenas a lo cómico, carente de rigidez, para que la

¹⁶ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 14

¹⁷ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 14

¹⁸ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 29

comicidad fluya”¹⁹. Pero ¿cómo lograr ese clima humorístico libre de rigidez? Una vez logrado ¿Cómo se construye un relato de comedia?

1.3.1. Conceptos generales

A lo largo del presente texto se utilizarán ciertos términos propios del mundo audiovisual, tanto del cine como de la televisión. En el siguiente apartado se trata de explicar, de esos términos los más sencillos y secundarios para que la lectura y el entendimiento de los capítulos siguientes sean de lo más profundos y placenteros, pues los términos de mayor importancia serán explicados profundamente a su momento:

- **Momento Hilarante:** Momento en el cuál, por medio de los Mecanismos de la comedia, el público o espectador de una obra cómica expresa con su risa el entendimiento, agrado, rechazo, etcétera hacia un chiste.
- **Mecanismo de la comedia:** Recurso narrativo que se utiliza dentro de una historia de comedia para producir un momento hilarante.
- **Gag:** Efecto cómico rápido e inesperado en un filme o en otro tipo de espectáculo.
- **Remate:** Gag presentado al final de una escena, sirve para cerrar un diálogo o una situación atando todos los cabos y dejando al interlocutor o al público sin posibilidad de responder. También se usa como transición.
- **Humor Verde:** Tipo de humor cuya temática principal gira en torno al sexo
- **Humor Blanco:** Es el tipo de humor que tiene temáticas inocentes que carecen de dobles sentidos, aquí se encasillan por ejemplo los chistes para niños.
- **Episodio Piloto:** Es el primer episodio de una serie, este sirve como gancho para el público por lo tanto debe ser muy bien cuidado, pues de este depende en gran parte la sintonía que se logre obtener a lo largo de los siguientes episodios, su proyección primero se da de forma privada frente a los productores y posibles auspiciantes, en base a las impresiones obtenidas en dicha proyección privada, se

¹⁹ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit.

procede a emitir el episodio al aire y continuar la producción de los siguientes episodios de la serie (como en el caso de “Amigos” - Marta Kauffman y David Crane - 1994/2004), regrabar el piloto hasta que sea satisfactorio para productores, cadena emisora y auspiciantes - “La Teoría del Big Bang” (Chuck Lorre y Bill Prady - 2005 / actualidad) sufrió de cambios sustanciales tanto en la trama como en la construcción de personajes entre lo que fue su episodio piloto y su primer episodio emitido al público, ambos parten de una misma idea pero el tratamiento es distinto, mucho más adulto en el piloto y más familiar en episodio emitido; “Dos hombres y medio” (Chuck Lorre - 2003 / actualidad) tuvo que regrabar el primer episodio debido a cambios en el reparto, sin embargo la historia es la misma tanto en el piloto como en el episodio emitido - o en el peor de los casos cancelar la producción (en realidad solo un porcentaje reducido de los cientos episodios piloto producidos al año llegan a ser producidos y emitidos en masa, uno de los casos más sonados fue la cancelación en fase de pilotaje de la serie “Wonder Woman” de Warner, la misma que suponía ser la reemplazante de la finalizada “Smallville” en la temporada 2011). El piloto presenta el argumento general de lo que será la serie y presenta a los personajes. A veces la necesidad de profundizar en los personajes o lograr sumergirse adecuadamente en la historia permite que los episodios piloto se emitan en forma de doble episodio, episodio especial o película para televisión, como fue el caso de la serie “Robocop” de 1994 o “Lois & Clark” de 1993.

1.4. El proceso creativo de la comedia

1.4.1. Referencia y asociatividad

Estos son dos términos claves que permitirán entender el cómo y el por qué de la risa frente a una obra de comedia. El campo de la “referencia” hace alusión a la información que se comparte entre comediante y público. Así, si los comediantes se prestan a realizar un chiste en español en Shangay frente a un público netamente chino que no entiende nada de español, no importa si tienen el mejor chiste jamás creado, este no será entendido por el público y el chiste se eliminaría por falta de referentes, en este caso por falta de referentes de idioma. Se puede pensar que esta falta de referentes se soluciona con la contratación de un traductor, pues bien, se llama al traductor y se dice el chiste, el intérprete lo traduce pero el público no se ríe, pues el chiste contiene referencias culturales muy propias del Ecuador, así que ahora el chiste se elimina por falta de referencias culturales. Alguien puede pensar que eso se soluciona con una explicación previa que proporcione dichos referentes necesarios para que los chinos entiendan el chiste, pero si eso sucediera en lugar de convocar al pueblo chino para un performance de comedia se los debería convocar a un curso para entender chistes ecuatorianos, tarea harto complicada y en cierta forma inútil pues, en conjunto con el hecho de que la comedia es un arte cuya ejecución apela a lo inmediato, a que debe ser entendida sobre el andar de la historia (salvo casos excepcionales) se debe tomar en cuenta a Bergson quien dice que:

hay que distinguir entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo. La primera clase de comicidad podría traducirse a otro idioma, aunque perdería la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad que fuese distinta por sus costumbres, por su literatura, y sobre todo por sus acciones de ideas. La segunda clase de comicidad es generalmente intraducible²⁰

²⁰ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 81

Nótese que en esta afirmación Bergson advierte sobre el carácter cultural de lo cómico, tanto en aquellas facetas donde se engloba también al idioma, la historia, la ciencia, parte de las artes, y todas aquellas cosas susceptibles de ser expresadas por el lenguaje (es decir narradas) y en consecuencia traducidas, como en aquellas facetas que son imposibles de entender en su totalidad por medio del lenguaje, esas cosas esenciales que hacen que los ecuatorianos sean ecuatorianos y que los chinos sean chinos, es decir aquello que determina una identidad frente a otras culturas. Un estadounidense aun con traducción no va a entender un “cacho” sobre pastuzos en toda su magnitud, pues dentro de estos chistes existen elementos de referencia culturales que están más allá del lenguaje, toda una mítica creada alrededor de estos personajes que no puede ser traducida, por tanto no es susceptible de interpretación por parte de un oyente estadounidense debido a falta de referencias.

Cuando se habla de asociatividad se habla del nivel de compenetración narrativa que logra el autor de la obra cómica con su público gracias al nivel de referencias que entre ambas partes se comparten. El nivel de asociatividad está determinado por el nivel de referencias compartidas, nivel que puede sobrepasar incluso las referencias culturales más íntimas de un pueblo o país, pues no es lo mismo compartir un chiste con un vecino o un conocido, que compartirlo con un familiar o un amigo cercano, el nivel de asociatividad entre los amigos más cercanos es mayor pues estos comparten, a más de los consabidos referentes culturales, otro tipo de referencias más personales, el vecino no entendería en toda su magnitud un chiste sobre brócolis que un amigo hace sobre otro amigo cercano, si este no sabe que el amigo del comediante odia los brócolis, pues como indica Bergson “diríase que la risa necesita de un eco”²¹, ese eco será más fuerte mientras mayor sea el grado de asociatividad entre el cómico y su público.

²¹ BERGSON, Henri. Op -Cit. Pág. 14

1.4.2. La ruptura de la rigidez

Bergson, en su libro *La Risa* se refiere a dos fuerzas opuestas que rigen el orden de la sociedad: la rigidez y la flexibilidad; la primera es propia de la sociedad seria, inflexible, la segunda es una fuerza requerida durante los momentos de cambio, pero también es una fuerza propia de los momentos cómicos.

Tanto la rigidez como la flexibilidad se complementan y conviven, pues una situación extremadamente rígida, o demasiado flexible, son en la misma magnitud, sospechosas, por lo tanto inverosímiles, y en consecuencia fallidas en cuanto a referentes de realidad.

El punto de vista del vicio en la tragedia es un punto de vista rígido, mientras que en la comedia es una visión flexible. Pero el vicio, es desde su concepción, desde su origen, un tema serio. ¿Cómo logra el cómico que el vicio en su naturaleza trágica se convierta en un motivo de risa? Pues rompiendo la rigidez natural de dicho vicio por medio de recursos narrativos.

Por ejemplo, la guerra es un tema extremadamente delicado, serio, y romper su rigidez sin la debida cautela y experiencia representa muchos riesgos, como la posibilidad de herir sensibilidades de grupos vulnerables, víctimas de las atrocidades propias de la guerra. Sin embargo, un maestro del género, como Charles Chaplin, a lo largo de su carrera como realizador y actor logra tomar, no solo con cautela y maestría los dramas de la sociedad, sino también con altas cuotas de responsabilidad social. El tema de la guerra es tomado en “*Armas al Hombro*” (1918) y “*El Gran Dictador*” (1940). La primera aborda la vida de un joven soldado durante la Primera Guerra Mundial, y la segunda, sigue los malentendidos y desventuras de un barbero judío amnésico asediado por las fuerzas de seguridad de un dictador fascista, cuya apariencia física es idéntica.

En “*Armas al Hombro*”, se ve a un pelotón de soldados de los cuales el recurrente personaje de Chaplin, Charlot, forma parte, su personaje caricaturiza la disciplina característica de los soldados por medio de movimientos torpes y un aire de inocencia propio de sus personificaciones pero en medio de un ambiente hostil. Sobre este último punto se puede identificar una de las características principales para la creación de la

comedia: “La contradicción Personaje - Ambiente / Situación” Charlot, el soldado número 13, es un personaje inocente, débil, en un ambiente sumamente hostil.

Marcelo Vernego explica esta contradicción con el siguiente ejemplo: “Personaje absurdo en situación inteligente (Johnny English en Johnny English - Peter Howitt - 2003) o al contrario, Personaje inteligente en situación absurda (Capitan Lionel Mandrake en Dr. Strangelove - Stanley Kubrik - 1964)”²².

Al respecto, María Rosa Pinto Lobo, cita en “La influencia del Humor en el proceso de comunicación” a Arthur Koestler, quién describió el modelo fundamental del humor como:

*La percepción de una situación o acontecimiento en dos contextos habitualmente incompatibles. El cambio brusco en la trayectoria del pensamiento, normas o lógicas no puede ser seguido rápidamente por ciertas emociones que se desahogan a lo largo del canal de menor resistencia: la risa*²³

Una situación en extremo rígida, muy seria, se presenta en un quirófano, el lugar dónde se salva vidas y el más mínimo error puede terminar en la muerte del paciente y la frustración eterna del médico por perder una vida de la cual fue responsable. La secuencia inicia con instrumentos varios propios de un quirófano, el sonido característico del monitor cardiaco, y la tensión existente en el personal médico, quienes al parecer están asistiendo al médico de cirugías en una operación hartamente delicada. La enfermera asistente limpia constantemente el sudor de la frente del doctor mientras este pide que se le vaya entregando distintos instrumentos conforme avanza la operación y la tensión aumenta: Bisturí, pinzas, etcétera. Hasta que la tensión llega a su punto máximo cuando se escucha un sonido de ruptura tras el manto por el cual el doctor opera, personal de asistencia y el doctor se miran y hacen un signo de aprobación, el doctor saca del manto varios plátanos delicadamente cortados del racimo con bisturí y los reparte entre los presentes en la sala, quienes los comen gustosamente. Este ejemplo memorable dentro de la comedia latinoamericana se encuentra en uno de los “sabrosos

²² VERNEGO, Marcelo. Op. Cit.

²³ KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*, 1965. Tomado de PINTO, María Rosa, *La influencia del Humor en el proceso de comunicación*, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1992. Pág. 73

entremeses” clásicos del programa “Chespirito” (Televisa - 1970/1973, 1980/1995) protagonizado por el “Terrible Doctor Chapatin”. La ruptura de rigidez es el primer paso imprescindible para la caracterización cómica, siempre por medios narrativos, en este caso se usa como mecanismo la presencia del absurdo y la sorpresa. Al tratarse de un sketch corto, de no más de 3 minutos, la ruptura de la rigidez representa al mismo tiempo el momento hilarante, y el gag de remate que pone cierre a la escena.

En el episodio piloto de la serie “La Teoría del Big Bang”, más específicamente durante los primeros segundos del primer acto, se presenta un muy ilustrativo ejemplo de ruptura de la rigidez. Los dos personajes principales de la serie, Sheldon y Leonard, caminan por un pasillo mientras se dirigen a una oficina de donación de esperma, conversan sobre una larga teoría física que solo entendidos en física avanzada podrían interpretar, al llegar a la oficina, Sheldon concluye su teoría y Leonard contesta: “Estoy totalmente de acuerdo con tu teoría, pero, ¿cuál es el punto de todo esto?”, a lo que Sheldon responde “Ninguno, solo pensé que estaría genial como leyenda para una camiseta”.

1.4.3. Los tipos de comedia

El creativo de comedia debe tener en cuenta ciertas pautas para encaminar a buen recaudo su intención cómica y que esta no se pierda en los malos entendidos ni se disperse en una construcción malograda del relato. Ya se ha mencionado que la comedia consiste en ridiculizar lo rígido de la vida, y que tanto más fina sea dicha ridiculización, más fina será la comedia, así, “la comedia se encamina con su ridículo pues a purgar las costumbres, y a corregir el exterior; nos quita en parte la máscara, y nos pone diestramente el espejo delante de nosotros”²⁴ lo que con Bergson concuerda cuando este afirma que “se puede afirmar que la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por parecer lo que deberíamos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día”²⁵

²⁴ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 30

²⁵ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 22

Según José RUBIÓ, la comedia se divide en tres variantes²⁶ : 1. Comedia de situación: cuando un personaje con cierto objetivo sufre de la oposición de la situación para con su objetivo. Este personaje incompatible con su entorno debe enfrentarse al mismo o adaptarse para lograr consumir su meta. Un ejemplo es “Los declaro marido y Larry” (Dennis Dugan - 2007), en la que dos amigos fingen ser gay y casarse entre sí para que uno de ellos logre brindar a sus hijos seguridad médica. 2. Comedia patética: cuando cualidades ordinarias de un personaje se presentan exaltadas por medio de la narrativa, hasta el punto en que estas se vuelven considerablemente amables; y al mismo tiempo se las expone a contradicciones y peligros que las vuelven atractivas e interesantes. Como ejemplo: “Golpe bajo: el juego final” (Peter Segal - 2004) donde un irresponsable e inescrupuloso exjugador de fútbol americano es llevado preso. En la cárcel debe lidiar con la responsabilidad de formar un equipo de fútbol con los presos para que estos se enfrenten al equipo de los empleados de seguridad del centro penitenciario. En la cárcel conoce la amistad y se enfrenta con los errores de su pasado para lograr ganarse la confianza de su equipo y llevarlos hacia la victoria.

“Cuando se pinta al vicio de una manera ridícula y despreciable, se llama 3. Comedia de carácter; por cuyo motivo esta es la más útil de todas. Esta es la que pone el espejo delante de los hombres, y los hace avergonzar de su propia imagen”²⁷. Como ejemplo “El Gran Dictador” de Chaplin.

Estos tipos de comedia son susceptibles de ser combinados entre sí y lograr cosas narrativamente más complejas. Una combinación de “comedia de situación” con “comedia de carácter” es “El Grinch” (Ron Howard - 2000)

²⁶ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 31

²⁷ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 30

1.4.4. Reglas para la comedia

José RUBIÓ también brinda lo que a su parecer son las reglas para la comedia²⁸, dichas reglas son:

1. **Agudeza en el ridículo.-** Se refiere a no hacer uso del ridículo grosero, sino al ridículo bien pensado, noble y crítico.
2. **Aproximar la ficción a la realidad por medio de la verosimilitud.-** Esta regla conduce a no exagerar de los recursos propios del humor hasta el punto de llevar nuestra historia al terreno de lo inverosímil, si bien es válido hablar de fantasía y cosas extraordinarias en la comedia, estas deben manejarse con cautela sobre todo en cuanto a las referencias, pues una historia inverosímil carece de referentes y una historia que carece de referentes simplemente deja de interesar al público.
3. **Unidad y continuidad de carácter.-** No debe ser dispersa, ningún detalle debe ser presentado sin razón ni en disfunción de la totalidad de la obra.
4. **Facilidad y sencillez en la lectura del enredo.-** Una situación cómica difícil de entender se elimina a sí misma, a menos de que lo cómico radique precisamente en su imposibilidad de ser comprendida
5. **Verdad en los pensamientos.-** Si queda en evidencia falsedad en la obra, esta pierde gran parte de su cuota de identificación con el espectador, cosa demasiado importante dentro no solo de la comedia sino de todas las artes escénicas, entiéndase teatro, cine, audiovisual.
6. **Naturalidad en los diálogos**
7. **Ocultar todo el arte en el encadenamiento de las situaciones.-** Se volverá sobre esto en el punto de la “identificación - transferencia” más adelante, el público debe olvidarse que está frente a una pantalla o frente a una platea, la construcción debe estar tan cuidada que por naturaleza debe absorber los sentidos y los sentimientos del espectador, hacerlo sentir parte activa, y eso solo se logra con la correcta asociación o encadenamiento de las ideas.

²⁸ RUBIÓ, José. Op. Cit. Pág. 34

1.5. Los mecanismos del humor

No son muchos los estudiosos que se han encargado de investigar las formas en las que la comedia opera en la mente, Freud, en “El chiste y su relación con el inconsciente”, y Bergson en “La Risa”, en armonía con lo que Aristóteles lega en su “Poética”, plantean varios mecanismos con los que el humor opera en el ser humano y teorizan de manera acertada el cómo y el por qué de lo que hace reír. Dichas teorizaciones se hicieron de manera independiente y si bien no se contradicen, tampoco se complementan. A estos estudiosos se deben sumar los nombres de Olson, Aumet y Armstrong quienes de la misma manera, separada e independiente, hicieron estudios sobre la comedia, no tan conocidos como en el caso de Bergson y Freud, pero no por ello, menos válidos.

En un acertado intento de sintetizar dichas teorías y relacionarlas, el comediante cubano Joel Sánchez, expuso dicho compendio de mecanismos para la creación del humor en un serie de conferencias, seminarios y posteriormente en su libro (o librucho, como él mismo indica) “Librucho: El proceso creativo en la comedia”. Este texto contiene, entre los mecanismos propuestos por Bergson y Freud, más los propuestos por el mismo autor, a los siguientes: Sorpresa, Pausa en función del Humor, Empleo de caricaturas, Chiste por reiteración, Chiste en la sinergia, Descontextualización, Chiste por inversión, Presencia de absurdo, Humor en la situación, Teatro dentro del teatro, Presencia del ridículo, Equívoco, Doble sentido, Corrimiento, Exageración, Humor negro, Bola de nieve, Chiste por referencia, Complicidad, Figura-contrafigura, Desarmonía, Cambio de ritmo, Chiste por superación, Interpretación literal de los hechos, Pimpón de ideas, Chiste en la ruptura, Sublimación, Trabajo a coro, Juego de palabras, Sutilezas, Chiste por omisión, Chiste por asociación de ideas, Contraste, Parodia²⁹.

Lo expuesto por Joel Sánchez es de mucho valor práctico, por lo que será tomado como referencia principal en el presente apartado, pero será ampliado de manera conceptual desde las mismas fuentes teóricas, ya que en “Librucho: El Proceso Creativo de la Comedia” la mayoría de los mecanismos del humor son presentados en base a ejemplos

²⁹ SÁNCHEZ, Joel. *Librucho: El proceso creativo en la comedia*. Edición independiente, Bogotá, 2010.

y no a conceptos propiamente dichos, por otra parte, el análisis de Joel Sánchez se centra en la práctica de la puesta en escena en teatro (al igual que Bergson y Freud), por lo que el presente texto aproximará esas teorías al lenguaje audiovisual y tratará con ejemplos de comedias de cine y televisión.

1. **Sorpresa.-** La Real Academia de la Lengua Española define así la acción de sorprender:

“(De sor-, y prender).

1. tr. Coger desprevenido.

2. tr. Conmover, suspender o maravillar con algo imprevisto, raro o incomprensible.

3. tr. Descubrir lo que alguien ocultaba o disimulaba.”³⁰

En armonía con estos significados, la sorpresa, viene a ser una “acción inesperada” o “un descubrimiento inesperado” que produce una reacción repentina e involuntaria en un sujeto, sea esta actuada (en el caso de los protagonistas del relato) o real (en el caso del espectador). Psicológicamente La Sorpresa forma parte de las llamadas “emociones neutras”, las mismas que no producen ninguna sensación agradable ni desagradable y responden más bien a un estímulo nervioso, cuyo papel es el de facilitar la aparición de posteriores estados emocionales, en este caso, facilitar la risa, gracias a que junto con la reacción emocional neutra “se produce un incremento general de la actividad cognitiva, lo que permite identificar, analizar y valorar las condiciones desencadenantes de la misma”³¹ es decir de la situación inesperada graciosa o hilarante.

Dada su característica involuntaria resulta un mecanismo de humor sumamente fácil de utilizar, pero con tantas posibilidades que una vez dominado puede llegar a crear situaciones sumamente complejas y por lo tanto más hilarantes que una sorpresa sencillamente construida.

³⁰ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Op- Cit. www.rae.co

³¹MARS, Vicente. <http://www.psicologia-online.com/pir/emociones-neutras-la-sorpresa.html>

Sorpresa sencilla se halla principalmente en la llamada “comedia física” es decir la comedia que utiliza como recurso de hilaridad el cuerpo humano y sus movimientos. Existen situaciones genéricas dentro de los relatos audiovisuales que siempre son efectivas al momento de causar risa debido a la característica involuntaria de la sorpresa: El protagonista camina por la calle transportando de un lugar a otro una considerable cantidad de documentos en las manos, cuyo meticuloso orden le costó mucho tiempo y trabajo. Unos metros adelante un anciano vendedor de periódicos está dormido sentado sobre el atado de periódicos del día y con un ejemplar entre las manos. El protagonista camina con cautela cuando está a punto de pasar junto al anciano para no despertarlo, entonces el anciano despierta y pega un grito ensordecedor mientras levanta de golpe el ejemplar entre sus manos “¡PERIOOOOOOOODICO!”.

El protagonista por efecto de sorpresa (actuada) arroja por los aires todos sus documentos. El espectador por sorpresa (real) se mueve a risa después de analizar lo que le ha sucedido a nuestro protagonista.

2. **Pausa en función del humor.-** Este mecanismo puede operar por sí solo en determinados casos, y en otros tiene una función de preparación, de refuerzo humorístico, de amplificador cuando es seguido por otro mecanismo. La efectividad de la pausa va determinada por una construcción previa en la mente del espectador. Un ejemplo claro del uso de este mecanismo de humor es “El lonje moco”, personaje interpretado por Eugenio Derbéz para la TV mexicana. Se tomará el sketch “Visitando a la tía Tencha” como ejemplo, las pausas están representadas por puntos suspensivos:

El sketch inicia con el “Longe Moco” en un lugar que no es el habitual de su programa. Explica que se encuentra allí porque ha ido a visitar a su famosa tía Tencha (la nombra en gran parte de sus programas) ya que esta “Cumple años... de muerta. Fue horrible, fue horrible.”

La pausa “debe ser con la dosis de segundos y centésimas de segundo, exacta”³², como ejemplo un momento humorístico de “*Les Luthiers*” que dice “de cada diez personas que ven televisión, cinco... son la mitad”.

3. **Corrimiento.**- Este mecanismo consiste en “proporcionarle al a la gente un camino lógico, un pensar fácil hacia un claro sentido... y luego... corrérsele un poquitín a un ladito”³³. De vuelta al ejemplo de “Visitando a la Tía Tencha” el personaje cuenta: “Estoy en Guanajuato de visita donde mi tía Tencha porque hoy cumple años... de muerta. Fue horrible, fue horrible, porque yo esperaba que hubiera una fiesta grandiosa como mis quince años, elegante como mi primera comunión, y pomposa como mi, como mi, como mi...” - se escucha decir a la voz que siempre durante estas pausas intenta corregirlo - “como tu boda, como tu boda” el “Longe Moco” replica, “NOOOO! pomposa como mi prima Elenita”

La primera pausa es representada por un cortísimo silencio antes de decir “... de muerta”. En la siguiente pausa hay una construcción un tanto más compleja en la utilización del mecanismo de pausa en función del humor en combinación con corrimiento, primero el actor crea antecedentes entre adjetivos y sujetos de un mismo grupo: fiesta grandiosa = fiesta de quince años, fiesta elegante = fiesta de primera comunión. Esto prepara al espectador a recibir un nuevo adjetivo con la idea previa de que mantendrá la misma relación con el mismo grupo de sujetos, la pausa representada por el aparente “olvido” de la palabra siguiente, es reforzado por la voz que intenta corregir al protagonista nombrando un sujeto correspondiente al mismo grupo de la construcción previa. El mecanismo de pausa entonces cumple con su cometido al recibir la réplica del protagonista y cambiar el grupo de sujetos de la construcción previa (fiestas, celebraciones) por otro distinto (familiares, nombres propios de mujer), igualmente compatible con los adjetivos pero con un cambio radical en el sentido que dicho adjetivo asigna

³² SÁNCHEZ. Joel. Op. Cit. Pág. 33

³³ SÁNCHEZ. Joel. Op. Cit. Pág. 53

al nuevo sujeto. Dicho cambio de sujeto no sería gracioso sin la construcción previa de relaciones adjetivo - sujeto, y sin la respectiva pausa.

4. **Empleo de caricaturas.**- Este mecanismo no requiere de mayor descripción puesto que es el más utilizado y prácticamente siempre está presente en un personaje de comedia: Sheldon Cooper es una caricatura del típico *Geek - Nerd* norteamericano, el Dr. Chapatín es una caricatura del anciano promedio bien educado.

*El arte del caricaturista consiste en tomar ese movimiento, imperceptible a veces, y agrandándolo hacerlo visible a todos los ojos... hay caricaturas más parecidas que retratos, caricaturas en que apenas se advierte exageración alguna*³⁴

La caricatura en el relato audiovisual se entiende casi igual que en la caricatura artística dibujada, donde el artista (en este caso el comediante) extrae del personaje a ser representado sus rasgos más característicos y los más convenientes para las intenciones humorísticas, y los amplifica. En el caso de “La Pareja Feliz” creada por David Reinoso, se toma como referente a una pareja normal ecuatoriana y se amplifica algunas de sus características, de modo que dicha pareja normal se convierte en una caricatura exagerada del matrimonio en el Ecuador.

Ejemplos de caricatura abundan no solo en este país y no solo de formas tan frontales. Tres Patines es una caricaturización frontal del cubano oportunista de la época, pero personajes tan “normales” como Danny Tanner (Un hogar casi perfecto - Jeff Franklin - 1987/1995) son también caricaturas pero un tanto más sutiles, la comedia toma la realidad de un vicio como referente y le quita todo en cuanto hay de “rígido” en él para causar risa, es decir en cierta medida caricaturiza el vicio y por tanto al personaje dominado por tal vicio.

³⁴ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 29

5. **Chiste por reiteración.**- Este mecanismo tiene varias formas de ser implementado en el relato, el más sencillo es el de la simple reiteración de cierta conducta, la misma que se convierte en algo característico del personaje, por ejemplo frases o gestos que el personaje hace o nombra en determinadas situaciones. “El objeto es siempre el mismo, introducir en los acontecimientos cierto orden matemático, dejándoles no obstante, el aspecto de verosimilitud, es decir de la vida”³⁵

Chespirito es uno de los cómicos que usan este mecanismo como parte indispensable de sus personajes, por ejemplo la típica frase del El Chavo del Ocho, (Roberto Gomez Bolaños - 1971/1992) “Es que no me tienen paciencia”, o de la parodia de Sansón y Dalila en el Chapulin Colorado (Roberto Gomez Bolaños - 1970/1993) cuando el protagonista Sansón es interrogado sobre sus hazañas y después de desmentirlas casi por completo aclara que “Todo lo demás si fue verdad”. A lo largo de las historias este mecanismo se afianza en el televidente y prácticamente lo condiciona (en la mayoría de los casos con ayuda de “risas pregrabadas”) para que se ría cada vez que dicha conducta o frase se repita. “Bart se hace famoso”, capítulo decimosegundo de la temporada cinco de “Los Simpsons” (Matt Groening - 1987/presente), constituye una mordaz crítica a este recurso de repetición. En este episodio Bart tras ser despedido de su trabajo como asistente en el show del payaso Krusty destruye por accidente la escenografía de dicho programa. Frente a las miradas inquisidoras de las cámaras y de todo el público presente en el estudio, lo único que Bart atina a hacer es negar su evidente culpabilidad con la frase “yo no fui”, el público ríe animosamente frente a tal afirmación y desde ese momento Bart se convierte en famoso. Todas sus apariciones en vivo y en Tv tienen la misma fórmula, comete una travesura catastrófica de la cual es evidentemente culpable y ante las miradas de todos los testigos del hecho simplemente dice “Yo no fui”. Finalmente la formula se desgasta y Bart pasa de moda.

³⁵ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 74

*Tomar series de actos y repetirlos en un tono distinto o en un nuevo ambiente; invertirlos de modo que aún conserven su sentido, o mezclarlos de manera que sus significaciones se entrecrucen, es siempre cómico, porque equivale a lograr que la vida se deje manejar como una máquina.*³⁶

6. **Chiste en la sinergia.**- Existe una vieja ley del boca a boca entre los guionistas que hace honor a lo valioso del tiempo audiovisual, cada segundo es dinero y por lo tanto no se debe desperdiciar, esta ley afirma que un buen guión nunca debe presentar un detalle, dialogo, personaje, etcétera que no contribuya de uno u otro modo al avance de la historia como conjunto, y en base a esa ley se puede conceptualizar el presente mecanismo. Chiste en la sinergia consiste en presentar un pequeño detalle a forma de gag al principio o mitad de un relato, “un detalle, casi siempre mínimo o insignificante”³⁷, pero que será retomado una vez avanzado el argumento, generalmente ligado a una parte importante de la historia. En “Shrek” (Andrew Adamson y Vicky Jenson - 2001), cuando el ogro rescata a la princesa de la torre, la dragón que resguarda la torre se enamora de Burro, quien junto a Fiona y Shrek luego de varios problemas finalmente logran escapar. La aventura continúa y hacia el final de la historia, cuando parece que todo está perdido aparece la dragón en escena para salvar a Burro y salvar el día. En “Qué pasó ayer 2: Ahora en Tailandia” (Tod Phillips - 2011) en el primer punto de giro, los protagonistas despiertan en un hotel sin saber qué pasó la noche anterior, en medio de la confusión se dan cuenta que uno de sus compañeros de juerga no está, solo encuentran su dedo, no hay energía eléctrica y el ascensor no sirve. inician la búsqueda del desaparecido por toda la ciudad y sobre el final de la película descubren que se encuentra encerrado en el ascensor del hotel sin energía.

7. **Descontextualización.**- Como su nombre lo indica, consiste en sacar algo de su contexto, pero para evitar confusiones se usará la definición de contexto que brinda el diccionario de la Real Academia de la lengua Española:

³⁶ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 91

³⁷ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 39

Contexto.

(Del lat. *contextus*).

1. m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.
2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho.
3. m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etcétera

En este caso, los 3 significados se aplican al mecanismo. Así, el mecanismo de humor por descontextualización consiste en tomar una idea, objeto con cierta significación, entorno físico o discurso, y alterar su sentido de manera cómica. En el piloto de “Crisis” (Daniel Velasco - 2011) el personaje Cristian recibe como regalo una corbata, esta debía servir para que asista a las entrevistas de trabajo, pero termina utilizándola como arma suicida. Durante el desarrollo de la historia, se resalta la utilidad más normal de la corbata, dicho significado fue reforzado varias veces hasta que llegado el momento, todo ese significado se ignora y se saca de contexto la utilidad del objeto, obteniendo un momento hilarante. Entre mayor sea la afirmación de un significado para cierto objeto y más brusca sea descontextualización de dicha relación objeto - significado, el efecto cómico será más intenso.

8. **Des-armonía.**- des-armonía se parece a descontextualización, "pero una cosa es el significado y otra es el significante. La armonía queda más como en el campo del significante y el contexto más común en el campo del significado."³⁸ Con la desarmonía se trabaja más sobre los contrastes, es decir se toma un elemento y se rompe su armonía con otro elemento opuesto. Si en descontextualización se toma una corbata, cuyo uso normal es la de proporcionar elegancia y formalidad a un

³⁸ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 64

atuendo, y se altera su uso para convertirla en un arma suicida. Si se hace desarmonía, se toma la misma corbata y en lugar de usarla con una camisa y un buen traje, se la usa para sacar a pasear al perro.

9. **Chiste por inversión.**- como ya se explicó anteriormente la comedia casi siempre consiste en una relación de poder, en la que la persona que se ríe, o a su vez la que causa cierta situación cómica en otro sujeto, es la que lleva la mayor cuota de poder, es decir la que domina. Al respecto de esto Bergson habla de “el Fantoche de hilos” o la “Marioneta” en los siguientes términos “el que se ríe entra en seguida sí mismo, se afirma a sí mismo con más o menos orgullo y tiende a considerar a la persona del otro como una marioneta cuyos hilos tiene entre sus manos.”³⁹ El chiste por inversión consiste en invertir esta relación de poder, es decir que el sujeto al que inicialmente va dirigida la risa torna la situación a su favor y es él el que termina riéndose. Pero esta inversión de roles no se limita a sujetos, sino a situaciones, ideas, frases, etcétera. Por ejemplo, Un sketch de Eugenio Derbéz, en el cual interpreta a un ciego que está a punto de suicidarse lanzándose desde la cornisa de un edificio porque “La vida es una porquería”, pero llega alguien diciendo que es su mejor amigo a intentar evitar que se suicide, en esa misión le habla al ciego acerca de las bondades de la vida y de la belleza de la misma, pero el ciego le replica siempre con desgracias dirigidas hacia su amigo, por ejemplo que su esposa lo engaña, que su hijo es adicto a las apuestas, que lo van a correr del trabajo, etcétera hasta el punto en que el que decide saltar del edificio es el supuesto mejor amigo.

10. **Presencia de absurdo.**- Este mecanismo se encuentra en muchas formas dentro del relato de comedia y nuevamente se acude al diccionario de la RAE para empezar a definirlo:

Absurdo, da.

³⁹ BERGSON, Henri. Op. Cit. . Pág. 74

(Del lat. *absurdus*).

1. adj. Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido.
2. adj. Extravagante, irregular.
3. adj. Chocante, contradictorio.
4. m. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado.

Narrativamente el absurdo dentro de una historia convencional de comedia, o en este caso dentro de la estructura argumental de una sitcom, no es un absurdo total, no es un absurdo completo, se habla de absurdo dentro de determinada situación razonable, no de un absurdo arbitrario, vale aclarar que dicha situación irracional debe siempre ir reforzada por cierto nivel de similitud tanto en tono como en temática al respecto de lo racional en la narración, pues lo opuesto acarrea un alto riesgo de la pérdida del sentido global, “Hay absurdo en la situación. Hay absurdo en el juego de palabras, incluso hay un subgénero o estilo de; Teatro del Absurdo”⁴⁰ y a menos de que estemos dentro de este último es posible e imprescindible presentar un absurdo en su totalidad. Por ejemplo, en “Vida de perro” (Charles Chaplin - 1918) Charlotte se interna en una cantina para pasar un rato de entretenimiento, la banda toca y es el turno de cantar de una nueva dama en el establecimiento, su canto es tan triste que todos en el establecimiento lloran, incluso una mujer derrama sus lágrimas en un chorro enorme y constante que moja a Charlot y a su canino acompañante, en cuanto termina la canción la banda empieza a tocar una canción alegre y todo el mundo baila y ríe instantáneamente como si nada. Este absurdo, efímero y exagerado llanto no se vuelve totalmente absurdo pues no desentona con la temática global del relato y hasta tiene cierto valor simbólico sobre el personaje de la cantante y su valoración entre los demás personajes.

⁴⁰ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 43

11. **Humor en la situación.**- Es cuando el personaje se encuentra dentro de una situación potencialmente humorística y esta se desarrolla como tal. Para lograr esto se deben tomar en cuenta ciertas condiciones que ya fueron mencionadas con anterioridad: El contraste. Personaje inteligente en situación no inteligente, o personaje no inteligente en situación inteligente. Mientras más grande sea este contraste mayor será el efecto humorístico. Personaje culto en situación inculta, personaje inocente en situación perversa, personaje masculino en situación femenina, etcétera Ejemplos de esto abundan, pues suelen ser la premisa principal y punto de inicio de muchos relatos de comedia, como “Ada por accidente” (Michael Lembeck - 2010) película en la que Dwayne Jhonson “La Roca” (otrora luchador insigne de la Federación Mundial de Lucha WWF y actualmente uno de los hombres duros preferidos por los estudios de cine) es castigado por su falta de fe en las hadas y obligado a convertirse en una de ellas para expiarse.

12. **Teatro dentro del teatro.**- Se produce cuando se utiliza el medio interpretativo (en el teatro sería el escenario, en lo audiovisual la cámara) como instrumento para crear situaciones cómicas, es decir se rompe la convención interprete - público en la que el interprete trata de asumir que se encuentra en la vida real y que el público asume que esa interpretación no es actuada, es decir el medio se hace visible, y de esa visibilidad surgen los gags. Por ejemplo en “El mundo de Wayne” (Penelope Spheeris - 1992) hacia el final de la película Wayne rompe con la ilusión y plantea varios finales para la historia hablándole directamente a la cámara y usando el avance rápido y el rebobinado de la cinta para presentar dichos finales para la historia. En otra cinta, “Annie Hall” (Woody Allen - 1976), el personaje interpretado por Allen, llamado Alvy Singer y su novia Annie interpretada por Diane Keaton esperan en la fila para ingresar a ver una película, un hombre de apariencia intelectual ubicado en la fila tras ellos analiza de manera crítica, coloquial y odiosa una película del icónico director italiano Federico Fellini (director de La Strada, Ocho y medio, entre muchas otras), a Alvy eso le molesta profundamente. Por medio de su disgusto él y Annie

terminan discutiendo en público acerca de la frigidez de Annie sin olvidar al tipo de atrás, este último empieza a hablar sobre las teorías de McLuhan lo que colma la paciencia de Alvy, quien súbitamente se vuelca a consultarle a la cámara “¿Qué hace uno cuando se encuentra con gente como esta en la fila del cine?” el hombre intelectual también se acerca a la cámara y argumenta que vive en un país libre donde puede dar sus opiniones , inician una discusión sobre McLuhan, Alvy argumenta que todo lo que el intelectual dice está mal y el intelectual replica argumentando que da clases sobre McLuhan en una universidad, todo esto dicho frente a la cámara como esperando convencer al público sobre cuál de los dos tiene la razón, Alvy entonces asegura tener junto al mismísimo Marshall McLuhan, los confronta y McLuhan le responde al intelectual “Usted no sabe nada sobre mi obra, debería darle vergüenza dar clases sobre algo que ni siquiera entiende”.

13. **Presencia de ridículo.**- Al hablar de ridículo hablamos de una situación o de un sujeto según el diccionario de la RAE “por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa”, lo que hace volver a los contrastes presentados en el mecanismo de humor en la situación, pero en este caso el contraste se ve intensificado por la caricaturización de una de las partes implicadas, sea del personaje o la situación, obteniendo un contraste matizado por la extravagancia. Ridículo es cuando en “Toma el dinero y corre” (Woody Allen - 1969) el personaje llamado Virgil Starkwell es capturado en un robo frustrado y llevado preso. En la prisión se da modos de esculpir una pistola a partir de una barra de jabón, escultura que pinta con betún para darle un toque más realista. Una vez que se dan las condiciones Virgil usa la pistola para intentar escapar, somete a los guardias con su falsa pistola y cuando está a punto de cruzar la puerta de la prisión hacia su libertad, el cielo relampaguea y cae una lluvia torrencial, la pistola de jabón se disuelve y lo único que queda entre las manos de Virgil es un montón de jabón disuelto y burbujas, los guardias lo llevan de vuelta a su celda.

14. **Equívoco.**- Este es un mecanismo fácil de identificar y de uso común, se trata de introducir en la historia una intención, provocar una equivocación durante el intento de lograr dicho objetivo, el mismo que finalmente no se consigue o se logra de manera totalmente inesperada y deformada. En su forma más simple se lo halla en “El Chavo del Ocho” cada vez que recibe al Sr. Barriga con un golpe cuando este llega a La Vecindad. El inicio de este equívoco se da en el planteamiento del objetivo que se pone El Chavo de golpear a su rival de turno, sea Quico, Ñoño o La Chilindrina. El Sr. Barriga entra a la vecindad, El Chavo suelta el golpe, sucede algo que evita que el golpe llegue a su objetivo y en lugar de ello golpea al Sr. Barriga. Un ejemplo más elaborado se da en “Toma el dinero y corre”, Virgil roba con éxito de un local una pistola, luego, con dicha pistola como defensa se presta a hurtar una bolsa de dinero descuidada por un guardia, Virgil toma la bolsa y echa a correr con los guardias persiguiéndolo, finalmente es acorralado por los agentes en un callejón sin salida. Amenazado y sin escapatoria Virgil saca la pistola y se presta a disparar a sus perseguidores, pero al apretar el gatillo en lugar de una bala sale una pequeña llama, la pistola que robó es en realidad una fosforera con forma de pistola. Virgil es arrestado.

15. **Doble Sentido.**- Este mecanismo opera con dos significaciones distintas de un mismo objeto, y de ese contraste de significados surge el momento hilarante. Por lo general la primera significación tiene que ver con el sentido más aceptado social y académicamente de dicho objeto, y la segunda significación hace referencia al sentido popular del objeto o palabra en cuestión. En “¿Dónde está el policía?” (David Zucker - 1988) el teniente Frank Drebin (Leslie Nielsen) acompaña en busca de unos documentos a la guapísima Jane Spencer (Priscilla Presley) hacia la biblioteca de la estación de policía, notamos una importante tensión y atracción sexual entre ambos personajes, los documentos en cuestión se encuentran en un lugar un tanto alto en la estantería, por lo que Jane engalanada con un provocador vestido rojo se ve obligada a subir por una escalera, el teniente Drebin, ubicado exactamente detrás de ella levanta la mirada y exclama “¡qué bonito animalito!”. El espectador, frente a la situación cree que la

afirmación del teniente Drebin se reduce a un galanteo vulgar, pero acto seguido, Jane le responde “Gracias, me lo acaban de disecar”, baja de la estantería un castor disecado y lo entrega al teniente Drebin quien lo observa con curiosidad y finalmente Jane baja de la escalera con una carpeta en las manos. Aquí notamos el contraste entre ambas significaciones de la palabra “animalito”, la primera en su sentido más vulgar y en tono de “humor verde” haciendo alusión a partes de la fisionomía femenina, la segunda en el sentido literal de la palabra al ver en escena a un “animalito” disecado. El momento hilarante surge en este caso en un primer momento frente a la afirmación vulgar del teniente, y cobra mucha más fuerza en el momento de la aparición del “animalito” disecado. Nótese que este mecanismo va reforzado por un equívoco que no es parte de del gag propiamente dicho, el equívoco se da en la mente del espectador cuando cae en cuenta que ha errado al tomar la afirmación del teniente como un coqueteo vulgar y no como una afirmación literal acerca de algo que en el momento de la afirmación se encontraba fuera de cámara.

Este mecanismo de doble sentido se usa generalmente en el “humor verde”, pero puede ser utilizado de muchas formas, por ejemplo en situaciones de denuncia o en parodias que sin llegar a ser evidentes si dejan en el público una clara alusión de a quién se dirigen, por ejemplo la película “Bananas” (Woody Allen - 1971) está llena de dobles sentidos que hacen alusión a la Revolución Cubana, sin llegar a mencionar frontalmente nada que tenga que ver con la misma.

16. **Exageración.-** Consiste en aumentar cierta característica del personaje o la situación hasta un punto casi irreal o imposible. Este concepto puede confundirse con el de caricatura, pero la diferencia radica en que la caricatura se vale de una característica primaria y la resalta mas no la exagera, en una caricatura la característica a resaltar siempre es identitaria, la exageración en cambio se vale cualquier característica sea identitaria o no, si es identitaria hablamos de una caricatura exagerada, de lo contrario estamos frente a una exageración común. En “Vida de perro”, la dama en una de las mesas del bar “Linterna Verde” llora a

chorros frente al canto triste de la mujer en el escenario. En “Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y no se atrevió a preguntar” (Woody Allen - 1972) una especie de Dr. Frankenstein del sexo, crea un monstruoso seno gigante que amenaza con destruir la ciudad, la única forma de detenerlo es ponerlo en un sostén igualmente gigante. Como se puede ver, este mecanismo es sumamente flexible y puede ir acompañado de otros mecanismos como la caricatura o el absurdo.

17. **Humor Negro.**- Como mecanismo de humor, Joel Sánchez lo describe como “una especie de sublimación del dolor, es un yo me río ante lo humanamente inaceptable, y donde, no hay más solución que reír”⁴¹. El humor negro también está asociado a lo que popularmente se llama chiste cruel, series animadas de corte adulto y cómico usan constantemente de este mecanismo el cual representa su mayor cuota creativa, desde sus primeros esbozos con “Los Simpsons” y “Beavis and Butthead” (Mike Judge - 1993/1997, 2011) hasta series más adultas como la pionera “Los reyes de la colina” (Mike Judge - 1997/2009), “South Park” (Trey Parker y Matt Stone - 1997/actualidad) y una larga cola de series posteriores como “Padre de Familia”, “Un Agente de Familia”, “The Cleveland Show” (las tres de Seth McFarlane) y la más reciente “Ugly americans” de David M. Stern (2010/actualidad). Estas series de humor negro, se centran en hacer una crítica mordaz y a veces cruda de la forma de vida americana, de sus costumbres, cultura y personajes, llevándolas a puntos absurdos y exagerados que causan hilaridad pero que delatan de la misma manera facetas absurdas y exageradas de situaciones consideradas “normales”. En el episodio “Medicinal Fried Chicken” de la temporada catorce de “South Park”, en el pueblo aprueban una ley que legaliza el consumo medicinal de marihuana, Randy, y tras él todos los varones adultos del pueblo, se provocan a sí mismos cáncer testicular para tener una excusa y así consumir marihuana legalmente. Pero el humor negro está presente desde los inicios del cine, en “Tiempos Modernos” (Charles Chaplin - 1936) el personaje de Charlot es despedido de su trabajo y llevado al manicomio tras

⁴¹ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 56

sufrir una crisis nerviosa que destruye gran parte de la planta industrial donde trabaja. Al ser liberado, desempleado y hambriento es confundido con un líder del movimiento sindical durante una revuelta, razón por la que es llevado preso. En la cárcel tras una intoxicación accidental con opio, frustra una fuga y posteriormente es indultado de los cargos y es liberado, nuevamente en la calle se da cuenta de que en la cárcel al menos tiene comida y un lugar donde dormir, así que empieza a hacer todo lo posible para volver a ser apresado.

18. *Bola de Nieve.*-

*Cualquier detalle pequeñísimo, ínfimo, comienza a recoger “nieve” en su rodada pendiente abajo, Este entramado de situaciones toma unas dimensiones, en la que cada nuevo obstáculo fue antecedido directamente por el anterior, esto aumenta la bola de nieve, que cada vez es más grande y va con más impulso en su rodada.*⁴²

En otras palabras un detalle pequeño produce un pequeño cambio en la situación inicial, de ese cambio se da una nueva situación, la misma que será cambiada por un nuevo acontecimiento consecuencia del cambio anterior de situación, y así sucesivamente hasta que la situación es totalmente inmanejable y esta simplemente se soluciona de manera caótica o se destruye a sí misma. Un ejemplo clásico en el “Chavo del Ocho”: Don Ramón se presta a cambiar un foco roto por El Chavo mientras jugaba con una escoba, mientras retira de la boquilla los restos del foco roto La Chilindrina reconecta la energía y Don Ramón empieza a electrocutarse, luego uno a uno y por diversas razones El Quico, La Chilindrina, El Profesor Jirafales, Doña Florinda y El Chavo terminan electrocutados juntos y tomados de la mano, el Sketch termina con El Chavo electrocutándose sin plantear una solución a la situación insostenible del final. Otro ejemplo en el corto “*Dime to Retire*” de “*The Merry Melodies Show*” (Warner Brothers - 1955) muestra a Porky en el papel de un viajero cansado que busca lugar para descansar por toda la ciudad, pero los hoteles no tienen habitaciones disponibles, finalmente encuentra un hotel que ofrece habitaciones a solo 0.10 USD la noche y decide hospedarse allí, llega a una confortable habitación y se presta a descansar. El Pato Lucas, administrador del hotel

⁴² SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 57

en cuestión envía un ratón por medio de un tubo hasta la habitación de Porky para perturbar su sueño, Porky, molesto llama a Lucas para que saque al ratón. Lucas llega con un gato pero cobra 5.00 USD por el uso del gato, Porky paga y el gato expulsa al ratón, pero el gato se adueña de la cama, por 10.00USD Lucas trae un perro, el perro expulsa al gato pero es un perro de raza bóxer, el mismo que tras el sonido de una campana se pone a “boxear” a Porky. Lucas, por 60.00 USD trae un león que expulsa al bóxer, pero el león intenta comerse a Porky, entonces Lucas, por 200.00 USD trae un elefante para expulsar al león, el león está fuera pero Porky no tiene espacio en la habitación por culpa del elefante, finalmente Lucas, por 600.00 USD vuelve a enviar al ratón para espantar y sacar de la habitación al elefante. Porky soporta al ratón el resto de la noche. Este es un claro ejemplo de cómo funciona la bola de nieve, iniciamos con un ratón y 5.00 USD por expulsarlo, la bola crece y crece hasta terminar con un elefante y 600.00 USD por expulsarlo. La bola de nieve es “un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado”⁴³

19. Chiste por referencia.- Para entender este mecanismo es necesario tener claro lo que en términos generales significa referencia. La RAE define el término como “Relación, dependencia o semejanza de algo respecto de otra cosa.”. En este caso al hablar de referencia se habla de utilizar una información compartida por todos (o casi todos) en el público y los encargados de interpretar el momento humorístico. Aquí vale mencionar a Bergson: “diríase que la risa necesita de un eco”⁴⁴ pero para que ese eco exista es necesario que el público entienda el chiste, hacer un chiste o un gag que no tenga referentes necesarios para ser entendido, es igual a contarlo en un idioma ininteligible. Para ser más claros, no se puede contar a un extranjero recién llegado a Ecuador un chiste referente a algún hecho reciente de la política local por que esa no es su realidad, no está informado al respecto y por lo tanto no tiene referentes que le permitan relacionar la

⁴³ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 66

⁴⁴ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 14

información recibida, lo más probable es que no entienda la broma. El chiste por referencia está presente siempre en la comedia, todo chiste de una u otra forma se produce por referencia en mayor o menor medida. “Yo quisiera no pensar que todo el Humor es por Referencia, busco con ganas un momento humorístico que no actúe allí, en la Referencia... pero siempre, hay referencia”⁴⁵. Así se entiende a la referencia como una condición del momento humorístico, pero como mecanismo, la referencia funciona de la misma manera pero en un campo más específico, es decir delimita su campo de acción, es una referencia específica dentro de la referencia siempre presente en todo el proceso humorístico. Un caso curioso es el de Chaplin y “El Gran Dictador”, la película fue estrenada en 1940, 2 años antes del inicio de la Segunda Guerra mundial, sin embargo el personaje del dictador Hynkel ya estaba inspirado en Adolf Hitler, y la trama en lo que a los ojos de Chaplin sería el mundo si Hitler llegara a tener el nivel suficiente de influencia en el mundo. Las referencias a Hitler fueron únicamente puestas sobre el personaje de Hynkel, y sus actos fueron concebidos como chistes en base a supuestos, pero una vez iniciada la guerra, todos esos supuestos pasaron a ser chistes por referencia de lo que en verdad sucedía en la guerra pero en clave de humor negro, la referencia funcionó al momento del estreno sobre el personaje, pero fue aún más evidente y exacta años después convirtiendo también los hechos netamente ficticios en posteriores referentes de una realidad vergonzosa, tanto que Chaplin supo manifestar en 1964 que de haber sabido que la parte más controversial de lo que filmó, años más tarde se convertiría en una cruda realidad, nunca habría puesto a rodar ni un solo fotograma de una de sus obras cumbres: “Si hubiera tenido conocimiento de los horrores de los campos de concentración alemanes, no habría podido rodar la película: no habría podido burlarme de la demencia homicida de los nazis; no obstante, estaba decidido a ridiculizar su absurda mística en relación con una raza de sangre pura”.

20. **Figura -contrafigura.-** En la figura -contrafigura, siempre debe haber una complicidad entre el público y la contrafigura, algo así como que el público ve lo

⁴⁵ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 58

mismo que ve la contrafigura (el que provoca lo cómico) y a su vez lo que no está viendo la figura.

La figura garantiza la rigidez y la contrafigura garantiza el humor, por ruptura permanente de los códigos de la rigidez. La contrafigura ridiculiza, sorprende, se le corre (de corrimiento) a la figura, le hace juegos de palabras, etcétera.⁴⁶

Momentos en los que la complicidad en la figura - contrafigura es evidente abundan durante las presentaciones en vivo de los titiriteros, donde los niños se convierten en sus cómplices y guardan silencio o mantienen sobre aviso acerca de las actividades que de uno u otro bando se realizan en pos de lograr tal o cual cometido. Suponer que el títere es un granjero que tiene mucho sueño y mientras duerme les pide a los niños del público mantenerle sobre aviso y despertarlo en caso de que el lobo aparezca para comerse algunos de sus animales. El granjero se dispone a dormir, el lobo aparece y los niños empiezan a gritar para que el granjero se despierte. En este caso la complicidad es totalmente interactiva debido a las bondades que presenta en este aspecto una representación en vivo, pero al hablar de la televisión o del cine este recurso se centra mayoritariamente en la sensación de afinidad que humorista logre inspirar en el público, y la expresión de dicha complicidad será casi por completo emocional.

21. **Complicidad.-** Se habla de complicidad cuando el comediante humorista logra convertir al público en su "compinche" en la realización de cierto objetivo, cuyo desarrollo implica uno o varios momentos hilarantes. Se convierte al público en cómplice cuando se lo logra convencer de que el objetivo del personaje dentro de la historia es el que permitirá que la historia se desarrolle, esto implica la inclusión de una contraparte que se oponga a la realización de dicho objetivo (no confundir con figura-contrafigura, la contraparte en la complicidad si bien puede ser un sujeto, reino, institución, etcétera y darse por figura -contrafigura, también puede darse por otro tipo de fuerza opuesta, como las leyes, la moral, el destino)

⁴⁶ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 63

además de la infaltable identificación del público para con el protagonista o el objetivo del protagonista. La complicidad humorísticamente hablando opera cuando por ejemplo en "Armas al Hombro" Charlot está disfrazado de árbol y los soldados enemigos lo persiguen y él se esconde entre los árboles de verdad golpeando de vez en cuando a sus perseguidores con métodos bastante graciosos y el público como observador sabe dónde se esconde y espera que no se lo encuentre. El público no quiere que Charlot sea descubierto, si la complicidad se diera con los soldados, se esperaría que lo capturasen. En otro nivel, la complicidad como mecanismo de humor también opera en conjunto con la referencia: si en "El Gran Dictador" el público no hubiera reconocido en complicidad con Chaplin, una parodia o caricatura de Hitler en el personaje de Hynkel, la hilaridad en referencia con un momento político real no hubiera sido la misma. En las películas donde un asesino persigue a la víctima el público es cómplice de la víctima y emocionalmente se liga a ella, siente su miedo, huye con ella, y si es asesinada en cierta forma parte de la sensibilidad del público también muere con ella. En las series de detectives los televidentes tratan de resolver el misterio junto con el protagonista y siguen la pista del asesino con tanta convicción que en muchos casos terminan hablándole a la pantalla del televisor, y cuando el asesino es atrapado, toman dicho arresto como un triunfo propio.

22. **Cambio de ritmo.**- “La comedia, como ninguna arte debe aprender a dosificar el ritmo”⁴⁷, si el ritmo de la comedia es demasiado frenético se corre el riesgo de que el público se canse pronto, si va muy lento durante periodos largos se corre el riesgo de que los espectadores se aburran. El cambio de ritmo como mecanismo consiste en encontrar el momento y la intensidad justa para realizar un cambio en el ritmo de la historia y producir un momento humorístico. Se vuelve sobre Chaplin en “Vida de Perro” y la escena dentro de la cantina para presentar un ejemplo bastante claro y casi literal de cambio de ritmo: La mujer canta su canción triste, todos en la cantina lloran, se abrazan y se solidarizan

⁴⁷ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 65

unos con otros, la mujer termina su interpretación y la banda vuelve a tocar músicaailable de forma instantánea y automáticamente todos dejan de llorar, vuelven a bailar, reír, cantar y gozar.

23. Chiste por superación.- Consiste en presentar un chiste que aparentemente cierra el momento humorístico, luego, casi siempre acompañado del mecanismo de sorpresa, se muestra otro gag que complementa al anterior y lo supera en intensidad. No confundir con bola de nieve, pues superación no complica la situación para volverla más graciosa hasta el punto de volverla inmanejable, solo vuelve graciosa una situación por medio de sutilezas y generalmente de diálogos, el curso de la historia no se ve significativamente comprometida con el mecanismo, cosa que en la bola de nieve sucede con frecuencia. Las sitcom usan mucho este recurso, lo que demuestra su mayor incidencia en los diálogos que en las acciones. En “El Chavo del Ocho” Don Ramón, por culpa del Chavo y sin intención le da un escobazo a Quico, Quico llama a su mamá y Doña Florinda le da una cachetada a Don Ramón, acto seguido le dice “Y la próxima vez, vaya a darle de escobazos a su abuela”, Quico golpea a Don Ramón con su típico gag contra la chusma y se marcha con su mamá, el Chavo se acerca a Don Ramón y le pregunta -¿Ron Damón, a su abuelita le gusta barrer?- Don Ramón propina un coscorrón al Chavo por el comentario y le dice “No te doy otra nomás porque mi abuelita era barrendera”. Esta escena en primer lugar se da por reiteración, pues se repite muchas veces a lo largo de la serie pero con cambios mínimos acordes a la trama del episodio, pero también se da por superación, el chiste inicial es “Y la próxima vez vaya a.... a su abuela”, el chiste por superación es ““No te doy otra nomás porque mi abuelita...””.

24. Interpretación literal de los hechos.- Como su nombre lo indica este mecanismo consiste en seguir al pie de la letra algo que se dice en sentido figurado, es como una especie de descontextualización aplicada al lenguaje y a los diálogos en una escena. En “El Chavo del Ocho”, El Profesor Jirafales da la clase, entonces La Chilindrina levanta la mano pidiendo la palabra, el profesor le

pregunta qué es lo que desea, ella responde que quisiera hacer una observación, el profesor le da permiso para hacerlo, La Chilindrina se pone de pie, observa de un lado al otro la clase y vuelve a tomar asiento. En el contexto entendemos la palabra observación en sentido figurado, como un comentario o una aclaración acerca del tema tratado en clase, pero La Chilindrina hace una observación en el sentido literal de mirar. “Se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea como figurado”⁴⁸

25. **Pimpón de ideas.**- La hilaridad en este mecanismo consiste en presentar un gran número de ideas en un corto periodo de tiempo, y la comicidad puede llegar de dos maneras, combinadas o de forma independiente; la primera consiste en presentar ese número grande de ideas con un sentido común y coherente, pero presentarlas de forma tan veloz que se vuelve incomprensible para el espectador, incomprensión que combinada con la aparente comprensión que los actores tienen sobre la charla produce risa por el consecuente contraste. La segunda forma consiste en presentar ideas totalmente contrarias, que nada tiene que ver la una con la otra, la risa se produce por la falta de relación entre los temas y la aparente naturalidad con la que los actores asumen dichas incoherencias. Véase los diálogos entre “Chaparrón Bonaparte” y “Lucas” en “Los Chifladitos” del programa “Chespirito”

26. **Chiste en la Ruptura.**- Joel Sánchez compara este mecanismo con el juego de “el teléfono dañado”, pues consiste en crear una narrativa secuencial de los hechos y por medio de la ruptura de dicha secuencia producir un momento humorístico. Dicho así, parece que se trata del mecanismo corrimiento pero no se los debe confundir, corrimiento implica desviarse un poco de una lógica, pero no romperla. Para comprender mejor este mecanismo hay que volver sobre Bergson y la rigidez. La rigidez es la fuerza que rige el mundo serio, y para que exista comedia, esa rigidez debe ser rota; cuando se crea una narrativa secuencial de

⁴⁸ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 89

hechos se está creando cierta rigidez, y la ruptura que se idee, entre más fuerte, entre más abrupta y sorpresiva sea, mayor efecto cómico tendrá. En el ejemplo de corrimiento la relación adjetivo-sujeto se mantiene, es totalmente compatible a pesar del corrimiento de ideas. En la ruptura la relación se rompe por completo. Un ejemplo de ruptura está en “Dos hombres y medio”, Charlie comparte varias veces y en distintas situaciones bebidas gaseosas con Jake, pero siempre las agita para que al momento de abrirlas estas exploten en la cara del joven Jake. La ruptura se da cuando Jake no abre su bebida y al abrir Charlie la suya esta explota en su cara, Jake había agitado las bebidas antes de que Charlie lo haga, rompiendo la rigidez de la secuencia que la hegemonía de Charlie había creado en el espectador. Este ejemplo también evidencia chiste por inversión.

27. **Sublimación.**- Sublime es lo que sucede cuando:

*Las ideas, la articulación de las palabras va por encima de lo racional. O sea, cuando nos reímos de la muerte, a falta de una solución humana para este dolor o miedo... Gracias a lo sublime somos invitados a reírnos en el velorio del ser querido o del amigo cercano. Lo Sublime es medio hermano del Humor Negro.*⁴⁹

Sublimar se define según la RAE como la acción de llevar algo de “estado sólido directamente a estado gaseoso”, esto aplicado a una narración implica suavizar un argumento que normalmente puede parecer duro por medio de recursos literarios, pero manteniendo la esencia de dicho argumento, en otras palabras, variar la forma en la que se expresa sin variar el contenido. La sublimación nace en el relato pero se ejecuta en el espectador, este recibe el chiste y se sublima a sí mismo al respecto de su propia sensibilidad al de acuerdo a la temática del chiste, por ejemplo: existe un chiste clásico sobre un concurso de cocina del cual participan un colombiano, un peruano y un ecuatoriano, los tres cocinan cangrejos, el jurado se acerca a cada estufa para inspeccionar los métodos de preparación, tanto el colombiano como el peruano mantienen las ollas cerradas

⁴⁹ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 73

para que los cangrejos no escapen, sin embargo la olla de cangrejos ecuatorianos se mantiene abierta, el jurado pregunta al cocinero sobre su método para evitar que los cangrejos escapen, a lo que el cocinero responde: no es necesario taparlos porque los cangrejos del fondo de la olla se encargan de tirar de vuelta a los que se encuentran cerca de escapar. Los ecuatorianos ríen de su idiosincrasia con este chiste, ríen a pesar de..., es decir se subliman a sí mismos por medio de la risa.

28. **Trabajo a coro.**- Este es un mecanismo coral, se trata de crear humor aprovechando la presencia de varias personas y mecanismos en escena, momentos humorísticos que realizados por un solo personaje no funcionarían igual. El uso de este mecanismo es evidente en los musicales cuando son varios los personajes y cada cual con sus actuaciones y sus líneas aporta hilaridad. Otro ejemplo se encuentra en la escena de “El Inmigrante” (1917) de Chaplin, cuando en el barco está en medio de un mar bravo que lo sacude, Charlotte en la mesa se presta a comer el escaso alimento que se les ofrece en el barco, el plato va de un lado a otro de la mesa y cuando la mar lo sacude hacia su lado este toma una cucharada, cuando el plato va hacia el lado contrario, es el pasajero de enfrente el que toma una cucharada, así ambos comen del plato por turnos.

29. **Juego de Palabras.**- Se trata precisamente de eso, de jugar con las palabras en todas sus dimensiones y crear momento humorístico por medio de dichos juegos. Los juegos de palabras se valen de muchos recursos como relacionar vocablos por su acento, por su terminación, invertir significados, mezclarlas, mezclar sus sentidos, etcétera Un ejemplo clarísimo es el personaje “Armando Hoyos” creado por Eugenio Derbéz, sus sketches son esencialmente lecturas deliberadas de juegos de palabras

30. **Sutilezas.**- Este mecanismo es una especie de chiste por referencia pero en un nivel de sociedad un poco más reducido. Si en la referencia se habla de signos y experiencias culturales compartidas, en las sutilezas se trata de espacios personales compartidos. Una sutileza es posible únicamente cuando entre el

relato y el espectador existe cierto nivel de información específica que permite que el chiste sea entendido y por lo tanto produzca un momento humorístico. En medio de la temporada 2010 de “Dos hombres y medio” se produjo el despido de Charlie Sheen como protagonista de la serie debido a su conducta inapropiada, esto produjo un sinnúmero de confrontaciones públicas entre los productores de la serie y el despedido actor, quien lejos de apartarse de los excesos hizo noticia con constantes escándalos. La serie inicio su temporada 2011 sin Charlie en el reparto y con el personaje muerto, pero con constantes referencias al difunto. En el episodio 08 de la temporada 2011, Alan se encuentra deprimido por la muerte de su hermano Charlie, hasta el punto en el que pierde la razón y su personalidad se transforma en la de su difunto hermano, su amigo Walden (reemplazo protagónico de Charlie) lo lleva a un manicomio haciéndole creer que lo lleva a un hotel lujoso en Las Vegas. Una vez internado da varias muestras de su situación psicológicamente anormal sumida en un delirio de excesivo ego que conlleva varios momentos humorísticos. Si el televidente no conociera los antecedentes sobre la separación de Sheen del reparto de la serie y ciertas situaciones que a raíz de eso se produjeron en la vida real, no lograría entender la sutileza de esta escena.

31. **Chiste por Omisión.-** Es una especie de sutileza silenciosa, mezclada con complicidad. Es cuando el público se ríe de lo que la historia calla o apenas menciona pero que se tiene presente por referencia. Sobre el ejemplo del episodio 08 de la temporada 2011 de “Dos hombres y medio”. Cuando Sheen fue despedido de la serie se autoproclamo “*winner*” de tiempo completo al quedar desempleado, y en cada extravagancia que su nueva vida acarrearba, compartía con sus cientos de miles de seguidores en las redes sociales la expresión “*Winning*”. En el episodio cuando Alan es llevado al manicomio, este cierra con Alan hablando por “teléfono” (usando su mano) con el “servicio a la habitación” evidentemente afectado por la locura, al “colgar” su mano Alan simplemente exclama muy suavemente la expresión “*Winning*”. Este remate se da por complicidad, sutileza, referencia y por supuesto omisión.

1.6. Los niveles de la comedia

Existen ciertos niveles de comedia en los cuales los mecanismos mencionados se ejecutan, es decir existen distintos terrenos en los cuales los mecanismos pueden ser aplicados, pero no existen muchos estudios al respecto y es difícil determinar las fronteras donde inicia un nivel y termina otro, pues los niveles no están establecidos únicamente por las intenciones del humorista sino que, como ya se ha indicado con anterioridad la comedia es una construcción en sociedad, tanto del que se ríe como del objeto de la risa o humorista creador. Puede que frente a determinado público el humorista se preste a realizar su performance en el terreno de la Ironía, pero que el público lo perciba cómo una parodia debido a factores como el nivel de referentes que se manejan entre el humorista y el público, el nivel de conocimientos culturales y hasta la educación, por lo que lo dicho sobre estos niveles del humor debe ser tomado con pinzas y tener presente que lo que para unos será un sarcasmo, para otros puede ser una ironía, o que lo que fue creado como una parodia al final sea tomado como una sátira, siempre desde la subjetividad creativa y la del espectador, solamente bien definidas cuando todo confabula y tanto la intención creativa como la percepción cómica coinciden en el mismo terreno. Estos niveles son:

1. **Parodia.**- Este nivel depende de creaciones previas, y es relativamente fácil de aplicar pues gran parte de la historia ya está hecha. La palabra parodia en su raíz griega significa “Poema irrespetuoso”, y se debe a que en los tiempos de Homero, parodia era exactamente eso, un poema que tomaba el estilo de un poema previo y le modificaba la letra, el contenido o el sentido en clave de comedia. La creación original se llama “obra parodiada” (sea película, canción, libro, persona, personaje, idea, filosofía, etc) y la nueva creación en base a esa obra original se llama “obra parodiante”. La parodia modifica (ridiculiza, exalta, ataca, exagera) la obra original por medio de los mecanismos de humor para crear hilaridad, no importa si la “obra parodiada” es un drama o igualmente se trata de una comedia, los mecanismos se encargan de romper la rigidez de los elementos originales de dicha obra y los transforman en comedia. Cabe aclarar

que la parodia no solo se aplica a una obra propiamente dicha, sino también a personajes independientemente, sean estos ficticios o reales. Sin embargo, para que la Parodia funcione es requisito la referencia a la obra o personaje original, si el público no maneja los referentes a la obra original la parodia no existe y se convierte en una obra totalmente nueva pero significativamente menos humorística, pues los chistes referenciales no son entendibles.

Parodias abundan en la programación televisiva y cinematográfica, entre los ejemplos más notables y los ya mencionados en apartados anteriores se tiene a Sansón, Romeo y Julieta (Juleo y Rumieta), Blanca Nieves y los siete enanitos (las tres de Chespirito), ciertas escenas matizadas de humor negro en “Padre de Familia” con frontal referencia a programas de antaño, los famosos videoclips del programa “Videomatch”, “NO-ticias”, etcétera

Todos los mecanismos son aplicables en todos los niveles, pero cada nivel funciona predilectamente más con unos mecanismos que con otros, en el caso de la Parodia vale mencionar a (la necesaria) referencia, caricatura, corrimiento, exageración, doble sentido, descontextualización.

2. **Ironía.-** El nivel irónico a diferencia del nivel de la parodia se maneja en dos terrenos, no solo en lo evidente al respecto de la referencia, sino en lo oculto. En dicho terreno oculto trabajan los mecanismos de sutileza, complicidad, figura - contrafigura, omisión, humor negro. La RAE define la ironía como una “Burla fina y disimulada”. ¿Pero a qué se refiere con fina? en este caso la expresión se refiere a la inteligencia, el nivel intelectual que refleja la burla, casi siempre acida y mordaz, pues el arte de la ironía reside precisamente en decir las cosas de la manera más clara pero sin decirlas de manera evidente. Una característica notable de la ironía (si el espectador cuenta con las suficientes referencias y nivel intelectual) es que esta no necesariamente mueve a la carcajada, puede tan solo provocar una sonrisa leve, pero siempre lleva a la reflexión, al cuestionamiento sobre el objeto de la ironía, a la permanencia a largo plazo de dicha reflexión en la mente del espectador.

Ejemplos de ironía: “Rubber” (Quentin Dupieux - 2011), película independiente sobre una llanta asesina con poderes telepáticos, que a simple vista es una película bizarra, pero que en el nivel oculto e irónico presenta una crítica cruda y acertada al modelo de producción y distribución del cine en Hollywood, a los creativos de la industria y al público.

Chaplin se burla irónicamente de lo absurdo del fanatismo nazi en “El Gran Dictador”, “*This is Spinal Tap*” (Rob Reiner - 1984) ironiza con el ego y los clichés que los medios (y los propios músicos) presentan acerca de las bandas de Rock.

3. **Sátira.-** La sátira es siempre frontal, “hay un solo nivel, directo, único, por lo general despiadado... Casi siempre montado en una caricatura que en un Texto (Obra) Parodiante”⁵⁰. Si la ironía despierta el pensamiento y produce un efecto intelectual a largo plazo, la sátira es instantánea y apela a lo instintivo, a la reacción no pensada, a la risa efímera. Es en este terreno en el cual encontramos gran parte de la producción nacional ecuatoriana. Vale mencionar que la sátira puede ser enfocada de distintas maneras, desde su uso como crítica constructiva, como chiste bien intencionado y bien estructurado, o como burla ordinaria, chiste mal intencionado y fácil. Las características de la sátira son:

- Se basa en caricaturas, a veces exageradas y burlonas
- Apela al humor verde y de doble sentido con mucha frecuencia
- Tiende a estereotipar a los personajes
- En los peores casos se vale de la explotación del lado “inhumano” de la cultura e idiosincrasia para mover a la risa, entiéndase machismo, xenofobia, homofobia, etcétera pues el concepto facilita la utilización de tales recursos.

Existen sátiras y sátiras tanto en el cine como en la televisión, entre los ejemplos más notables: la corriente de películas Hollywoodenses iniciada con “*Scary*

⁵⁰ SÁNCHEZ, Joel. Op. Cit. Pág. 90

Movie” (Ivory Wayans - 2000) llamada comúnmente “*Spoof movie*”, cinta a la cual seguirían sus respectivas secuelas y varias cintas con la misma fórmula como “*Not another teen movie*” (Joel Gallen- 2001), “*Disaster movie*” (Jason Friedberg, Aaron Seltzer - 2008) y similares. En la televisión los programas de sketches como “Ni en vivo ni en directo / Vivos” (David Reinoso, Galo Recalde, Jorge Toledo - 1997 / 2010). Por lo general este tipo de películas y programas se confunden con parodias, debido a que hacen también uso de una obra preexistente como referencia, pero la diferencia radica en el uso que se da de los mecanismos del humor, el tono y la complejidad narrativa de los gags, en el caso de la sátira, esta tiende a ser lo más simple, lo más fácil, más frontal y menos inteligente. Basta comparar la puesta en escena de las parodias hechas por Chespirito con la puesta en escena de las sátiras del programa “Vivos”, o la genial parodia de “Shrek” con la sátira de “*Epic Movie*”.

4. **Sarcasmo.-** Para entender el Sarcasmo se debe volver sobre el concepto de asociatividad, el sarcasmo es complejo debido a que su construcción no depende únicamente del humorista, el sarcasmo es sarcasmo siempre y cuando se den las condiciones con el público, las cuotas de asociación de ideas deben ser altas y los referentes claros, y tan altos deben ser estos niveles de sociedad que el sarcasmo se convierte en una ironía de la ironía. Si el arte de la ironía consiste en decir las cosas de la manera más clara pero sin decirlas de manera evidente, el sarcasmo consiste en decir todo lo contrario pero desde el nivel de lo oculto. Un riquísimo ejercicio de sarcasmo se lo encuentra en el oscarizado documental “*Bowling for Columbine*” (Michael Moore - 2002) puntualmente en la escena animada titulada “Una breve historia de los Estados Unidos de América”, donde con humor negro se relata hechos como la conquista, la guerra civil, la esclavitud de los afrodescendientes, la segunda enmienda que permite a todos los ciudadanos portar armas para su defensa, la lucha por los derechos civiles de las minorías, la creación del Ku klux klan y la Asociación Nacional del Rifle, todo desde una perspectiva paranoica, donde se muestra al pueblo estadounidense como un pueblo constantemente amenazado y cuya seguridad se basa en las leyes que en

su bienestar atropellan a las minorías y en una estrecha relación con las armas. *“Bowling for Columbine”* en su totalidad presenta grandes momentos sarcásticos, como la entrevista a Marilyn Manson y su contraposición al discurso ultra conservador de ciertas facciones cristianas que lo culpan de la violencia o la visita a Charlton Heston, importante ex miembro de la Asociación Nacional del Rifle.

Capítulo 2

Comedia y comunicación

2.1. Relación entre comunicación y comedia. El caso ecuatoriano

En esta época altamente mediatizada, donde el ser humano piensa relativamente poco debido a su “obligación” de producir y trabajar, la dramaturgia en forma de programa de TV es el recurso más utilizado para producir placer y descanso a la agobiada mente del trabajador común debido a la masificación paulatina del medio televisivo que a raíz de los años ochenta tuvo el Ecuador, y es que ahora, según el último censo nacional realizado en 2010, el 85% de los hogares ecuatorianos posee al menos un televisor, cifra que aumenta en el sector urbano, donde poco más del 94% de hogares posee un receptor televisivo⁵¹; así que no es de extrañar que debido a su relativo bajo coste y fácil acceso, la gente encuentre más placer viendo TV que con cualquier otro tipo de actividad, tal vez por el afán de querer escapar de la realidad de esta sociedad aplastante aunque sea por medio de la ficción.

El Ecuador experimenta casi de la misma manera que los demás países de la región los cambios en cuanto al medio - actualmente se realizan pruebas para la transición futura del actual formato de Tv análoga a un estándar internacional de Tv digital – más no los concernientes a la producción de contenidos. El caso de los programas de comedia para televisión es realmente preocupante (ya que para el cine es prácticamente inexistente, con excepción de “Zuquillo Express” (Carl West - 2010), largometraje con falencias técnicas que van desde errores en la secuencia y un incorrecto uso de cámaras hasta una narrativa audiovisual ajena al cine y más bien aproximada a la de la televisión, hecho que deja la impresión de haber visto un capítulo larguísimo de la serie en lugar de una producción cinematográfica) pues hace más de diez años, desde la cancelación de la

⁵¹INEC, Instituto Ecuatoriano de Estadísticas y Censos. <http://www.ecuadorencifras.com/cifras-inec/cienciaTecnologia.html#app=6a63&cd55-selectedIndex=1>

sitcom semanal “Dejémonos de vainas” (Ecuavisa - 1991/1999) (adaptación de un serial colombiano con el mismo nombre) la producción ecuatoriana de comedia se metió en un hueco del que no puede salir hasta el día de hoy, lo cual se traduce en los mismos formatos y temáticas reproducidos una y otra vez, semana tras semana, día tras día, tanto que en cierta medida hasta parece que los televidentes se han acostumbrado o se han resignado.

En el campo de la producción ecuatoriana, las técnicas se limitan en muchos de los casos al uso de un solo plano general donde transcurre toda la acción del sketch, la historia gira alrededor de protagonistas reconociblemente fruto de la sátira exagerada de algún personaje de la vida pública (como la gran mayoría de personajes de programas como “Ni en vivo ni en directo / Vivos” y sus innumerables clones) o de personajes ficticios altamente estereotipados y discriminadores con las minorías (Moti, La Melo, Pelito Maraco, Compadre Garañon, etcétera.) cuyo rasgo diferencial o característica dominante se ve forzada desde la repetición constante de una frase o comportamiento, discapacidades físicas o mentales, o comportamientos socialmente cuestionables, antes que en argumentos narrativos.

Las historias carecen de continuidad y parten siempre de una misma situación, el motivo de la risa radica en la repetición sublimada con leves cambios en los diálogos, en el tiempo y en el lugar reproduciendo una y otra vez la misma situación hasta su total desgaste. En los últimos años se han realizado culebrones y series que técnicamente han ganado bastante calidad gracias al asesoramiento de especialistas internacionales en la rama, desgraciadamente siguen estancadas desde un punto de vista argumental. Véase el caso de “El Cholito” y “Rosita La Taxista”, personajes sustancialmente estereotipados, caricaturas exageradas de personajes reconocibles de la cultura popular ecuatoriana, cuyas historias no aportan nada nuevo.

Pero la cuestión de la producción y la complejidad no son el único problema; algo aún más preocupante es el contenido de estos programas de comedia y su nivel de aceptación

entre los televidentes, situación que lleva a pensar en la comedia televisiva como objeto de estudio de la comunicación.

En el capítulo primero del presente producto se manejan diversas categorías acerca de cómo y por qué la comedia hace reír, conceptos cómo referencia o referentes, identificación, asociatividad, y también se esboza ciertos efectos que un mecanismo funcionando dentro un nivel de la comedia produce en el público. Este proceso que lleva al chiste desde el creativo hasta su público, y en este produce risa, no puede ser explicado de mejor manera que con un esquema propio de los procesos comunicativos, pues es evidente que para que una narración ficticia como la comedia, tenga ese “eco” que Bergson evoca en “La Risa”, debe existir comunicación entre el comediante y su público. Para la explicación de dicho proceso se homologa términos propios de la teoría comunicativa con términos del mundo de la comedia audiovisual.

Pero para que este proceso sea entendido es necesario concebir la definición de comunicación. Llegar a una concesión acerca de un concepto universal de “comunicación” resulta difícil dado su carácter social y dinámico, pero en el marco del entretenimiento audiovisual se pueden tomar dos enfoques opuestos para tratar dicha dimensión. El primero es el modelo funcionalista de Shanon que tiene como componentes un emisor que envía un mensaje, un receptor pasivo que acoge y decodifica el mensaje, para así convertirse en nuevo emisor y librar un mensaje de retroalimentación al emisor primario. En la Industria Cultural los números son parte fundamental por lo que en la comedia televisiva (y en todo el mercado de producciones) el mensaje primario es el programa en sí. Una vez recibido el mensaje por el público, el mensaje de retroalimentación será la cifra del rating logrado, si los números son favorables la formula se mantiene, de lo contrario se varía hasta alcanzar la cifra favorable o de lo contrario se corta la programación.

El diagrama funcionalista de la comunicación describe el proceso de la siguiente manera:

Un emisor envía un mensaje a través de un medio o canal, este mensaje llega a un receptor y este receptor retroalimenta dicho mensaje.

En lenguaje de comedia el mismo diagrama funciona así:

El comediante hace un chiste, este llega a través de un medio o canal al público, y este último se ríe. En el caso de la comedia televisiva, los chistes llegan por medio de la Tv y la retroalimentación se mide en términos de rating. Así se puede concluir que la comedia es un fenómeno comunicativo con todas sus implicaciones.

Sin embargo, el funcionalismo también plantea que la comunicación, entendida únicamente desde los medios masivos, especialmente la Tv, cumple con tres funciones:

- Informar
- Entretener
- Educar

El objetivo de estas funciones es la de crear imaginarios que reproduzcan y naturalicen al poder e incentiven el consumo. Los programas de comedia ecuatorianos explotan la peor faceta de la idiosincrasia del televidente por medio del morbo y formulas fáciles que ayudan a mantener el rating, pero son perjudiciales desde una perspectiva social, mucho más en un país como el Ecuador, donde programas de contenido adulto se transmiten en horarios infantiles y son vistos por los menores sin supervisión adulta. La mayoría de la comedia televisiva hecha en Ecuador fundamenta su contenido en el nivel de la sátira , la caricaturización exagerada, la repetición argumental abusiva, la xenofobia, el sexismo y en la chanza de problemas de índole social como la corrupción, el machismo, la delincuencia, la superficialidad, etcétera. planteadas como fenómenos naturales y aceptados sin solución alguna. Y no solo eso, motivan y justifican dichos fenómenos.

Como nos advierte Bergson en su célebre ensayo *La Risa*, “en la fenomenología de lo humorístico existe una relación de poder entre el objeto de risa y el que se ríe”⁵² esta relación “varía dependiendo de la situación” y del mecanismo detonante, siendo dichas relaciones susceptibles de estudio por medio de teorías de la comunicación.

Pero ¿estos programas de comedia reflejan la realidad o crean una falsa?

Para responder esta pregunta se debe entender la comunicación y la comedia como procesos alejados de esa concepción funcionalista en la que el receptor es pasivo, y en lugar de ello asumir el proceso como un entramado de constante intercambio simbólico. Este esquema de la comunicación como proceso de intercambio simbólico es descrito de la siguiente manera:

Habermas con su “Teoría de la acción comunicativa” plantea que comunicación sin intercambio simbólico es imposible. Al hablar de intercambio simbólico es necesario entender primeramente el concepto de “mundo de la vida” que en sus palabras es

*El lugar trascendental donde se encuentran el hablante y el oyente, donde de modo recíproco reclaman que sus posiciones encajan en el mundo... y donde pueden criticar o confirmar la validez de las pretensiones, poner en orden sus discrepancias y llegar a acuerdos (...) (y para su comprensión supone) una conexión interna entre las estructuras del mundo de la vida y la imagen lingüística del mundo.*⁵³

Para Habermas el símbolo es parte fundamental de la cultura y por lo tanto de toda actividad humana, incluidas la comunicación y la comedia, pues ese “mundo de la vida” está compuesto inefablemente por símbolos, sin ellos la interacción es imposible, identifíquese aquí que la comedia no es comedia si entre el comediante y el público no existe asociatividad por medio de los referentes, es decir que los referentes son el símbolo por medio del cual la comedia se comunica.

⁵² BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 131

⁵³ HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la Acción Comunicativa*. Tomo I. Ediciones TAURUS. Tomado de MADRID, Dimitri. *Módulo de Epistemología de la comunicación*. Quito, 2010. Pág. 21-25.

Acción comunicativa y mundo de la vida son términos complementarios que han permitido que por medio del intercambio simbólico exista la cultura desde la época primitiva hasta todas sus facetas en el mundo moderno. Visto desde esta perspectiva, cada mensaje, cada símbolo expresado en los programas televisivos influye en el “mundo de la vida” dado su carácter interaccionista, por lo tanto influye y de cierta manera cambia la cultura y el estado de todo el entorno, es así que esta teoría pone en evidencia que más allá del rating y los análisis numéricos, la asunción de la comedia como mero entretenimiento y su concepción ajena a la problemática social trae consecuencias en el entramado social de los televidentes y sus matices más allá de lo numérico.

Basta con revisar los altos índices de violencia de género o de xenofobia paranoica contra afrodescendientes que se da en el país para confirmar que por medio de las comedia de televisión, cuya supuesta función es la de entretener, se crea ideología y se condiciona comportamientos en los televidentes. Es verdad que programas como “Ni en vivo ni en directo / Vivos” no crearon los estereotipos ni iniciaron la larga campaña mediática discriminatoria hacia los grupos minoritarios como las etnias afros e indígenas, grupos LGBTI o tribus urbanas, pero si han aportado a que este tipo de comportamientos se extiendan, dada su concepción funcionalista con total ausencia de categorías analíticas. Los productores y cadenas televisivas, al ver que el formato funcionaba en términos de rating, empezaron a repetir la fórmula y de pronto la programación de señal abierta en el Ecuador se vio plagada de producciones audiovisuales bajo la misma tónica satírica y discriminatoria.

Para la escuela de Frankfurt, la producción cultural-industrial de masas tiene como finalidad eliminar cualquier actividad mental reflexiva de los receptores y tornarlo más bien en un sujeto pasivo ante categorías como la crítica social y política.

El concepto de industria cultural nace en un texto de Horkheimer y Adorno⁵⁴ publicado en 1971 y lo que contextualizó la escritura de ese texto es tanto la Norteamérica de la democracia de masas como la Alemania nazi. Allí se busca pensar la dialéctica histórica

⁵⁴ HORKHEIMER, Marcus y ADORNO, Theodore. W. *Dialéctica del Iluminismo*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1971

que arrancando de la razón ilustrada desemboca en la irracionalidad que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica.

Por ello, la industria cultural fomenta la evasión de la realidad por medio de simulacros, pues ante el estrés, la soledad, la inseguridad y otros grandes males propios de la sociedad industrializada y globalizada, el individuo busca efectos enajenantes, distractivos y lúdicos fáciles e inmediatos, donde los mecanismos de identificación con los personajes o situaciones ficticias se dan por medio de estímulos simples donde la mirada es atraída por la imagen de manera mecánica, los ojos de las nuevas generaciones han desarrollado una especie de atracción orgánica hacia las pantallas.

Películas, programas de radio, revistas ilustradas y, sobre todo, programas de televisión (y obviamente sitcoms) están estructurados con objeto de conseguir efectos de evasión: buscan la distracción; nunca buscan, o al menos no de manera desinteresada, promover un compromiso, o mantener vínculos simbólicos para la liberación política, social, sexual, económica o familiar. Los géneros de la "cultura de masas" están totalmente estereotipados, de manera que el público está casi siempre seguro de conocer el desenlace de la trama y los comportamientos de los personajes, incluso las estructuras narrativas son las mismas, y cada intento de romper con este tipo de estructuras es casi siempre castigado con la indiferencia de las masas. El espectador, oyente o lector reacciona en cuanto al consumo de productos culturales de acuerdo a la voluntad del emisor, con reflejos condicionados, aceptando tanto la gratificación inmediata como la ausencia de reflexión. Por ello no es extraño que la cultura popular piense que las mujeres rubias son bobas, o que "el negro" es siempre un ladrón, la cultura de masa convierte al televidente en una especie de "esponja-espejo", que absorbe la información tal cual es emitida, sin procesarla ni filtrarla, y esta información a su vez se refleja en los comportamientos diarios que en la realidad real han sido naturalizados por la realidad falsa que presentan los medios de comunicación.

La comedia en el caso ecuatoriano hace cosquillas, cosa que produce risa pero no deja nada para reflexionar y cambiar esa realidad caricaturizada en la pantalla, cuando el deber del artista, si bien no es el de hacer las de Mesías (como muchos pretenden vanamente), sí es el que plantea Anton Chejov en sus “Cuadernos Íntimos”: “el novelista, el dramaturgo, nada tienen que resolver, nada que demostrar. Con plantear los problemas, cumplen ampliamente con su deber”⁵⁵, frase que curiosamente coincide con lo dicho por Chaplin en un extracto de entrevista publicado en un artículo de Alejo Carpentier en 1957: “Todo lo que puede hacer un hombre como yo es denunciar el mal, dejando a otros más expertos, el cuidado de resolver los grandes problemas de la vida actual”⁵⁶. Esto quiere decir que el papel del artista creativo no es el de dar soluciones a los problemas que aquejan a una sociedad, el denunciarlos de la mejor manera sí es su obligación, denunciarlos para que en un futuro las soluciones lleguen de la mano de los filósofos, políticos o filántropos, o en su defecto de las masas. Esto último, la reacción espontánea de las masas, o en este caso específico, la reacción, el cambio desde los propios televidentes, es lo que el presente trabajo plantea a largo plazo a partir de lo que en base al mismo se vaya creando y plasmando en la televisión nacional.

2.2. Una propuesta de comedia con enfoque comunicativo

Esa falta de calidad en argumentos y producción se debe a factores como el miedo de los medios a probar cosas nuevas que le exijan un poco más al televidente y a ellos mismos, las grandes cadenas y los pequeños canales de televisión subestiman al televidente y le dan basura por que a sus ojos no son sino minadores audiovisuales que se conforman con cualquier cosa pues como Adorno y Horkheimer dicen, las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se les esclaviza. Inevitablemente, los mensajes de los medios son ofensivos, hechos a quemar ropa, prefabricados, y siempre llevan una intención ideológica que motiva la conservación de

⁵⁵ CHEJOV, Anton. *Cuadernos Íntimos*. Tomado de CARPENTIER, Alejo. *Obras completas Vol.15, Letra y Solfa. Cine*. Siglo XXI Editores, Primera Edición. México DF. Pág. 75

⁵⁶ CARPENTIER, Alejo. *Obras completas vol.15, Letra y Solfa. Cine*. Siglo XXI Editores, Primera Edición. México DF. Pág. 76.

un entorno favorable hacia el emisor. Otro factor es la evidente falta de formación especializada en los escritores y productores, quienes no toman en cuenta lo que la actriz Valeria Bertuccelli dice a propósito de su película “Un novio para mi mujer” (Juan Taratuto - 2008): “la mejor forma de hacer comedia es en serio”.⁵⁷

El primer paso para tomarse la comedia en serio, es asumirla como un proceso comunicativo desde la perspectiva de la acción comunicativa, esto permite al escritor de comedia perfilar estrategias que a la par del proceso creativo estructural propuesto en el capítulo uno del presente trabajo, le permita evaluar los contenidos de sus ideas para que estas en lugar de influir negativamente como gran parte de las comedias ecuatorianas, influyan en el mundo de la vida de los televidentes de manera tal que estos a partir de lo planteado en la ficción puedan cuestionar y analizar su realidad.

La construcción acertada de un relato cómico para televisión, desde esta visión de lo que se entiende por política, nace desde las palabras de Jesús Martín Barbero, quien luego de años de haber analizado los programas radiales de comedia en Colombia concluye que:

*“Nos ha faltado humor, esa capacidad de burla, porque al poder lo que más le jode es que se burlen de él. Nos ha faltado capacidad de burla y nos ha faltado ironía, es decir, eso de que la realidad no tiene un solo nivel, no tiene un solo plano”.*⁵⁸

Desde la teoría de las mediaciones de Barbero se podría también decir que la risa es una forma de mediación, es el instrumento por el cual se pueden abordar diversos temas en algunas ocasiones incluso sensibles. Ejemplo de ello es la existencia en México de un payaso conocido como Brosso el Tenebroso, un personaje que tenía un programa de entrevistas en el horario estelar de las mañanas, y se disfrazaba de payaso para entrevistar a los ministros, para entrevistar al poder. Porque como lo expresa Omar Rincón: “hay cosas que no se pueden preguntar de frente, cosas que solamente se pueden preguntar desde el humor”.⁵⁹

⁵⁷ Diario El País, Madrid, España. Edición del 10 de julio de 2009. Pág. 23.

⁵⁸ Conversatorio entre Omar Rincón, Jesús Martín Barbero y Rosana Reguillo. *Comunicación, Miedos y Goces Ciudadanos*. Bogotá 2004. <http://www.comminit.com/node/67636>

⁵⁹ Conversatorio entre Omar Rincón, Jesús Martín Barbero y Rosana Reguillo. Bogotá 2004. <http://www.comminit.com/node/67636>

Para Barbero la creación de un relato cómico que valide la vida política debe tomar en cuenta el tejido de estructuras que condicionan la vida. Para este pensador de la escuela latinoamericana de la comunicación, los medios tienden a no ver la capacidad de goce de la gente, desconocen la imaginación social. De acuerdo con Barbero la imaginación es la clave de supervivencia de millones hoy en el mundo, de supervivencia física y de supervivencia cultural.

*Hay que escoger entre ser divertido o no ser, hay que ver la capacidad de goce en base a la cual la gente resiste, sobrevive y todavía es solidaria, porque la hay, hay mucha más solidaridad que la que nos cuentan los cuentos de los medios, y esa solidaridad viene de la esperanza y de la capacidad de goce.*⁶⁰

Sin embargo, implantar ideología por medio de la comedia como principal objetivo ya sale de las fronteras de lo que al cómico, como artista creador le incumbe, transformándolo en un agente de propaganda, cosa por demás contraproducente a las intenciones de esta investigación que lo que pretende es brindar al creativo cómico herramientas para transgredir el modo en el que la comedia opera y transforma el mundo de la vida del televidente pasivo, para que este se convierta en activo y en base a su propia experiencia se autoabastezca de categorías de análisis, y vea que desde lo propuesto en una ficción más cercana a la realidad, no todas las rubias son bobas, no todo indígena es inculto, no todo afrodescendiente es delincuente, que no es natural el maltrato hacia la mujer, y sobre todo que la Tv no es un mero entretenimiento y que todo lo que esta reproduce merece ser objeto de análisis, cosa que lo convierte en un sujeto político activo. El presente trabajo también pretende dar herramientas para que el escritor de comedia pueda usar de manera correcta los símbolos para llegar eficientemente al mundo de la vida del espectador pero para influir de una manera positiva dentro del entorno social, para que el espectador pueda discernir las interacciones que se dan en su ecosistema provocadas por tal o cual mensaje y el por qué de tal interacción. Esto forma parte de la formación política tanto del escritor como del televidente, pero formación política en la dimensión más amplia del término.

⁶⁰ Conversatorio entre Omar Rincón, Jesús Martín Barbero y Rosana Reguillo. Bogotá 2004.
<http://www.comminit.com/node/67636>

La dimensión política a la que se hace referencia se refleja en la siguiente definición que da el Diccionario de la Real Academia de la lengua española:

- Orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado

*- Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo.*⁶¹

Comúnmente, “política” se entiende como sinónimo de “movimiento o partido político” y todo lo concerniente al respecto, es decir, administración pública, leyes, campañas, elecciones, promesas, etc. Pero al hablar de ámbito político dentro de los objetivos del presente producto comunicativo, se abarca de forma amplia lo político como parte del entramado social y comunicacional de los televidentes, es decir su participación activa como ciudadanos en los asuntos de su país, provincia, comunidad, familia, etc.

La risa es un signo comunicativo universal, que puede demostrar desde camaradería y solidaridad, hasta humillación y prepotencia, que a manera de mensaje replicante se multiplica a sí mismo como un virus en lo que Bergson llama Asociatividad⁶². Otras dimensiones comunicativas del humor radican en su carácter altamente efectivo de legitimador o deslegitimador de discursos, y su natural rebeldía, pues es el mismo Bergson quien afirma que “para que exista humor debe existir una ruptura de la rigidez propia de la sociedad seria por medio de lo accidental”⁶³. Y el uso dentro de estas categorías críticas de los mencionados mecanismos de humor es la principal baza del comediante con enfoque comunicativo.

La comedia contemporánea, al ser un género versátil y “liviano” al mismo tiempo, que sobre todo pretende divertir (pero que subliminalmente puede llevar altas dosis de ideología), requiere de un tratamiento específico de su lenguaje cuya principal característica es la simpleza, simpleza en el tratamiento y en el performance, más no en el proceso de creación, de hecho lo complicado en el proceso de creación de una buena comedia con implicaciones comunicacionales políticamente beneficiosas para el mundo

⁶¹ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Op- Cit. www.rae.com

⁶² BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 14

⁶³ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 15.

de la vida, es conseguir que en esa simpleza se manifiesten cuestiones profundas y bien desarrolladas. Al decir que es un género liviano y versátil no es de forma peyorativa como desde ciertas tendencias y poses intelectuales se trata a lo “*light*”, sino más bien se refiere a su fácil digestión y adaptabilidad a los más diversos temas. Así, Chaplin el gran maestro de la comedia, trata de forma magistral, graciosa, crítica y altamente digerible cuestiones tan delicadas como la persecución nazi contra los judíos en “El Gran Dictador”, y la superficialidad de la sociedad burguesa y feudal de inicio del Siglo XX en “La Quimera del Oro” y “Tiempos modernos”. Se trata de técnica, de lograr detonar el humor del público con cosas simples, tanto en los argumentos como en lo visual, y de emitir un mensaje que sin llegar a ser impositivo deje en el espectador una “comezón” al respecto de los problemas sociales que le inciten a reflexionar y plantearse soluciones a sí mismo.

Sumado al uso de la técnica expuesta en el CAPÍTULO uno, el enfoque comunicacional de la comedia supone un camino creativo difícil para el guionista, pues debido a la potencial naturaleza altamente influyente que un programa de TV tiene, este debe cuidar de no reproducir los discursos a los que la propuesta se opone, y mucho menos invertirlos, sino deslegitimarlos y desmentirlos, no por medio de la confrontación, sino por medio de una reflexión que lleve al televidente a la negación de tal discurso por sus propios medios, sin imponer.

Capítulo 3:

La creación del guión de sitcom

3.1. ¿Qué es una sitcom?

El término “sitcom” fue acuñado para diferenciar este tipo de variante cómica de otros como los monólogos, *stand up comedy*, improvisaciones y sketches, el cual es una abreviación de “*Situation Comedy*” o “Comedia de Situación”.

Reconocemos una sitcom por las siguientes características:

- La duración al aire de un episodio es de 30 minutos incluidas las cuñas comerciales y de aproximadamente 22 minutos sin incluir comerciales.
- Se centran en un personaje principal o (varios personajes principales) que comparten un sitio o situación común con personajes secundarios y los conflictos entre unos y otros se dan y se resuelven dentro de dichos espacios.
- “La sitcom es un tipo de serie cuya característica central se asienta en el uso de ciertos recursos estéticos como el absurdo, grotesco, la parodia, la ironía, la paradoja y el doble sentido”⁶⁴

La comedia televisada se remonta a los orígenes de la televisión. Entre las décadas de 1940 y 1950, se transmitieron famosas series de comedia como la estadounidense “Yo amo a Lucy” y la británica “*Pinwright’s Progress*”

⁶⁴ ORZA, Gustavo. *Programación televisiva: un modelo de análisis instrumental*. La Crujía Ediciones. Buenos Aires, 2002

En los sesentas, Estados Unidos transmitió varias series exitosas que incluso llegaron al cine, y aún pueden verse a través de Internet o canales de cable, como “Mi bella genio”, “La Familia Adams”, “La Isla de Gilligan”, esto a pesar que poderosas industrias televisivas como la BBC en Inglaterra produjeron decenas de sitcom, pero fueron las sitcom estadounidenses las que sobresalieron por encima de todas las producciones internacionales, siendo las más traducidas a otros idiomas.

Desde mediados de 1980 la televisión se masificó en los hogares. A diferencia de épocas anteriores, la oferta de programas se disparó drásticamente por lo que era necesario desarrollar fidelidad en los televidentes. Los argumentos de las series comenzaron a tener más continuidad, y aunque cada episodio se mantiene por sí mismo, hay tramas que se extendían por más de un capítulo para generar lo que actualmente se conoce como “enganche”, hasta entonces característico de las telenovelas, explica Mario García de Castro en su libro “La ficción televisiva popular”.

Ejemplos de este tipo de argumentación son series como Sexo en la Ciudad, Frasier, Seinfeld y Amigos, esta última se estrenó en 1994, y su producción se extendió por diez temporadas consecutivas. El éxito de esta fórmula ha sido tal, que 20 años más tarde aún continúa vigente.

Las series cómicas son una de las principales fuentes de ingreso para los estudios de producción, miles de millones de dólares se mueven al año gracias personajes como Charlie Harper (Dos hombres y medio – CBS), Sheldon Cooper (La Teoría del Big Bang – CBS), Homero Simpson (Los Simpsons – FOX *Channel*), por citar los más contemporáneos y conocidos, cuyas historias luchan por el rating durante el “*Prime Time*” u horario estelar en más de 100 países alrededor del mundo.

El éxito de las sitcom es cada año más abrumador, tanto la oferta de series nuevas como los costes de producción de las series existentes aumentan para brindar a los insaciables televidentes nuevos e hilarantes momentos de esparcimiento.

Entre los fans de las citadas sitcom y de otras que ya tienen carácter de históricas debido a la importancia e influencia que lograron durante sus temporadas al aire como “Seinfeld”, “Amigos”, “Un hogar casi perfecto”, “El Show de Bill Cosby” y la mucho más clásica “Yo amo a Lucy”, hay una interrogante común: ¿existe una fórmula para lograr tal éxito?

La respuesta es sí y no. En las sitcom se puede reconocer una estructura muy rigurosa y en cierto punto mecánica, una fórmula que es constante en casi todas las historias de distintas series y personajes; Pero lo que hace la diferencia entre el éxito y el fracaso es “el nivel de identificación que los personajes y las situaciones logran con la realidad o con las aspiraciones irreales de los televidentes”⁶⁵, pero sobre este punto volveremos en el apartado sobre creación de personajes.

3.2 El argumento de la sitcom

Como ya se ha dicho en apartados anteriores, la comedia y la tragedia son géneros hermanos, la diferencia entre ellos se determina por el enfoque y las relaciones contrastivas que damos al personaje con la situación. “Estos programas tienen una duración de media hora y se basan en personajes fijos y sus situaciones que producen humor y aligeran el argumento... el cast (reparto) y plató (locaciones) se reducen al mínimo”⁶⁶

Las historias de amigos inseparables, o familias que comparten un mismo hogar o lugar de estudios o trabajo son las que mejor funcionan para la sitcom. En “La Teoría del Big Bang” los personajes principales viven en el mismo edificio, y la mayor parte de la interacción entre ellos se da dentro de este edificio. En “Un hogar casi perfecto” la mayoría de las situaciones se desarrollan dentro del hogar de los Tanner. En “Salvado

⁶⁵ MERINO, Gerardo. *Taller de escritura de guión*. Universidad Central del Ecuador. Quito, 2011

⁶⁶ DiMAGGIO, Madeleine. *Escribir para televisión: cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Paidós, Buenos Aires, 1992.

por la campana” los personajes interactúan mayoritariamente dentro de los límites de la secundaria *Bayside*.

La sitcom al tratarse de un serial debe contar con un argumento general para toda la serie y con argumentos específicos para cada episodio. Para “La Teoría del Big Bang” *Filmaffinity.com* presenta la sinopsis general de toda la serie de la siguiente forma:

“Leonard (Johnny Galecki) y Sheldon (Jim Parsons) son dos cerebros privilegiados que comparten piso. Aunque ambos se han doctorado en física y son capaces de calcular las probabilidades sobre la existencia de universos paralelos, no tienen ni la menor idea de cómo relacionarse con el resto del mundo, especialmente con las chicas. Penny (Kaley Cuoco), una vecina recién llegada que se instala en el piso de enfrente, es el polo opuesto a los dos amigos, de modo que su llegada altera la tranquila vida sentimental de Leonard y el desorden obsesivo-compulsivo de Sheldon. Penny es una chica tan normal que también perturba al resto de la pandilla: mientras que a Wolowitz (Simon Helberg) se le disparan las hormonas cada vez que la ve, Rajesh (Kunal Nayyar) se muestra incapaz de emitir un solo sonido en su presencia.”

Para el capítulo primero de la quinta temporada de la misma serie la sinopsis es la siguiente: “La pandilla se enfrentará a los problemas provocados por la noche loca entre Penny (Kaley Cuoco) y Rajesh (Kunal Nayyar), Penny pensará que ha estropeado la relación con sus amigos para siempre y Sheldon (Jim Parsons) será el jefe del equipo de paintball. Además, Christine Baranski ('The Good Wife') repetirá como la madre de Leonard (Johnny Galecki). ¿Le dirá algo sobre cómo afrontar el nuevo problema con su ex y la marcha de su novia Priya (Aarti Mann)?”.

La premisa principal en la comedia radica en la pregunta “¿Cómo le hacemos la vida imposible a nuestro personaje?”. En base a esa idea las historias varían en argumentos, tono, lugar, trama, pero la estructura es idéntica.

La duración es de treinta minutos al aire, veintidós minutos efectivos, dejando los ocho restantes para publicidad. Esta estructura, sintetizada de varias fuentes por Magali Martinez en su monografía “Sitcom vs Telecomedia” es:

- Teaser: la escena inicial de la serie, previo a los créditos iniciales. Su duración puede rondar unos 2 minutos, y es donde se presentan los argumentos iniciales de la trama, pero sin revelar el conflicto principal del episodio.
- Créditos introductorios con una canción distintiva que funciona como la marca del producto.
- Pausa para publicidad comercial.
- Primer acto: Se presenta quién será el personaje que tendrá el conflicto principal del capítulo, y se explica brevemente. Se introduce un conflicto secundario que le ocurrirá a otro de los protagonistas. Al final de este acto, que dura entre 7 a 8 minutos, se ofrece una posible solución que no tiene éxito, dejando a la audiencia en expectativa.
- Pausa para publicidad comercial. Es la más larga de las tres, ya la situación de suspenso está establecida.
- Segundo acto: Se resuelve el segundo conflicto, y se presenta una solución viable para el dilema principal. No obstante, en estos 7 a 8 minutos, el resultado de la resolución aún se desconoce.
- Pausa para publicidad comercial.
- Tercer y último acto: En los últimos 3 a 4 minutos, se presenta el problema resuelto, los efectos que provocó, y las lecciones que se aprendieron. En este acto se introduce ligeramente un nuevo giro argumental para potenciar el éxito del siguiente capítulo. Se concluye con un chiste.
- Créditos finales.⁶⁷

⁶⁷ MARTINEZ, Magali, *Sitcom vs Telecomedia*. <http://www.monografias.com/trabajos82/sitcom-vs-telecomedia/sitcom-vs-telecomedia2.shtml>

3.3. El personaje de comedia

Revisados y entendidos los mecanismos mediante los cuales se puede crear situaciones cómicas, y puesto en evidencia los requisitos para que una historia sea cómica, es momento de tomar especial atención a una parte igualmente importante de la creación humorística: el personaje, el intermediario entre el escritor y el público, aquel que tiene la dura misión de humanizar el texto, de llevar la mente del espectador a confundir lo real con lo ficticio, a crear por medio de su actuación falsa sentimientos reales en su público.

Durante la proyección en cines de cintas infantiles, gracias a la sinceridad y desinhibido carácter de su público mayoritario es posible evidenciar lo que en líneas anteriores del presente texto ya se empezó a esbozar como imprescindible si se quiere realizar una obra cómica perdurable: La identificación del público con el personaje. Una sala de cine abarrotada de niños desconocidos entre sí se convierte de repente en el espacio donde los infantes gozan de una especie de sueño compartido, hablan con el protagonista, se convierten en su cómplice, se transportan imaginariamente al celuloide; y luego de la función surgen los juegos, el niño se convierte en el héroe de la cinta y rememora lo que vio en pantalla pero desde sí mismo.

En los adultos, debido a convenciones sociales, este tipo de identificación - transferencia, no se hace tan evidente ni manifiesto, pero existe, existe cuando las lágrimas brotan ante la desesperación compartida con Charlot al ver que los agentes de la ley se lleva a su hijo por derecho en “El Chico” (Charles Chaplin - 1921), de lo contrario un personaje como “El Vagabundo” de Chaplin no estaría grabado para siempre en la retina de la cultura mundial.

El personaje cómico suele ser un personaje con el cual empezamos por simpatizar en absoluto. Quiero decir que por un instante nos colocamos en su sitio, y adaptamos sus gestos, sus palabras y sus hechos... le invitamos imaginariamente a regocijarse con

*nosotros... (Pues) hay ante todo en la risa un impulso hacia el reposo.*⁶⁸

Con estas palabras Bergson da patente de la importancia que implica la creación de un personaje cómico, y la función que este desempeña. Los personajes son tan importantes como la historia misma. Si no se logra concretar personajes atractivos, complejos que permitan empatía con ellos, el guión no existe. “La estructura es lo que mantiene la historia en su lugar, pero son los personajes quienes, escena a escena, línea a línea, nos conducen a través del guión”.⁶⁹

Sobre esto, Marcelo Vernego resalta la tridimensionalidad que todo personaje de ficción debe tener para ser convincente. Estas dimensiones son⁷⁰:

- **Dimensión Física.**- se trata de la imagen externa del personaje. Los rasgos físicos si bien en la vida real no necesariamente son un reflejo de la vida interior de la persona, en el personaje de ficción es importante que exista cierta relación entre lo físico y lo emocional, pues la falta de congruencia entre lo uno y lo otro puede complicar y confundir al espectador, se debe tener en cuenta que en una serie o una película el tiempo es limitado y vacilar en construcciones de personajes demasiado complicadas para el espectador es quitarle tiempo a la historia, de ahí que en las ficciones los personajes suelen ser estereotipados, sin embargo el arte del buen escritor radica en manejar equilibradamente el estereotipo físico del personaje sin hacerlo demasiado predecible o genérico.
- **Dimensión Psicológica.**- esta dimensión es la que más investigación requiere por parte del escritor, si se quiere escribir sobre un asesino en serie es necesario por un momento alejarse del cliché y del estereotipo que presenta Hollywood y remitirse a evidencia real sobre el comportamiento de ese segmento criminal y tomar de ello lo que más se ajuste a la historia. De la misma manera si se quiere crear un personaje con personalidades múltiples, un nerd, un payaso, un gíggolo, siempre es necesario investigar, remitirse a referentes de la realidad y ajustarlos a

⁶⁸ BERGSON, Henri. Op. Cit. Pág. 143

⁶⁹ DiMAGGIO. Madeleine. Op. Cit. Pág. 178

⁷⁰ VERNEGO, Marcelo. Op. Cit.

lo que la historia quiere contar. El guionista debe conocer a fondo a su personaje, su historia, su niñez, su nacimiento, su relación con los padres, con sus amigos, su historia amorosa e investigar cómo es que estas relaciones afectan internamente al perfil del personaje, esta información biográfica por lo general el espectador nunca la llega a saber, “el televidente solo llega a saber el uno por ciento de lo que nosotros debemos saber sobre nuestro personaje”⁷¹. En este apartado vale añadir lo que Madeleine DiMaggio recomienda para crear al personaje: Empezar con la historia de los personajes, su pasado, es decir todo aquello de cierta trascendencia que hubiera tenido lugar en la vida de los personajes antes del guión. A propósito de esto, la autora rememora cómo mediante la investigación sobre el personaje principal iban apareciendo nuevos personajes, escenarios y finalmente diálogos, y resalta “es como si esos personajes le ayudasen a desarrollar el guión”⁷². Sobre su perfil psicológico es necesario determinar su “característica dominante... ¿Qué rasgo lo diferencia más de los demás?”. Todo lo que el personaje es, hace y dice debe girar en cohesión a dicha característica.

- **Dimensión Social.**- Se refiere a la relación que el personaje tiene con su entorno. Es el momento en el cual de manera individual el escritor va relacionando uno a uno un personaje con otro, un personaje con su comunidad, un personaje con el momento político social de su entorno. Esta dimensión es la que permite exteriorizar el perfil psicológico del personaje, nuevamente es importante la investigación al respecto de las consecuencias que cierta situación puede lograr en tal o cual personaje, la dimensión social es la que cataliza la interacción de los personajes entre sí y con la trama.

El proceso creativo recomendado por DiMaggio continúa con la creación de un presente para los personajes, un presente profesional, un presente personal y otro privado (entiéndase presente como el tiempo durante el cual transcurre el guión). “Profesional:

⁷¹ MERINO, Gerardo. Op. Cit.

⁷² DiMAGGIO, Madeleine. Op Cit. Pág. 179

de qué modo se relacionan en su trabajo; Personal: De qué modo se relacionan con la familia y los amigos; Privada: Aquello que hacen cuando nadie les observa”⁷³. De esto, en conjunción con la historia y la dimensión psicológica del personaje, especialmente con su “característica dominante”, surge lo que para Gerardo Merino es la parte principal de la creación del personaje, su “apuesta vital”, su motivación, ese algo que hace que el personaje se mueva de determinada manera frente a los retos y situaciones que la historia le plantea. El Hamlet trágico, dominante ante su vicio afronta la venganza de una manera distinta a la que un hipotético Hamlet cómico, dominado por el vicio lo haría.

La esencia cómica del personaje va determinada por su actitud ante la historia, por su característica dominante, y especialmente por el contraste que se logra entre la situación y el personaje. Lo que diferencia a una historia cómica de una dramática es la ruptura de la rigidez y esto se logra explotando aquella faceta única del personaje, se obtiene cuando se contrapone su característica dominante a una situación conflictiva y opuesta a dicha característica, basta con explotar esa faceta para lograr comicidad. El inteligente pero tímido Sheldon Cooper intentando ligar, el promiscuo Charlie Harper en una relación afectiva seria, el glotón Homero Simpson haciendo huelga de hambre, el ginófobo Rajesh a solas con una mujer despampanante, etcétera

En su libro “Cómo crear personajes inolvidables”⁷⁴ Linda Seger ofrece algunas claves para mejorar los personajes y sugiere 6 pasos para dar forma al personaje:

1. Obtener una primera idea a partir de la observación o de la experiencia.
2. Crear los primeros bocetos.
3. Encontrar la esencia de un personaje para crear personajes coherentes.
4. Encontrar paradojas inherentes al personaje para crear complejidad.
5. Añadir emociones, actitudes y valores para acabar de definir al personaje.
6. Añadir detalles para lograr que el personaje sea concreto y singular.

⁷³ DiMAGGIO. Madeleine. Op. Cit. Pág. 181

⁷⁴ SEGER, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2000

En resumen para crear un personaje cómico debemos:

- Identificar y conocer a fondo la historia que queremos contar, determinar en ella la rigidez a romper y ubicarla, sea en la situación o en el personaje.
- Crear la biografía del personaje, inventarle una familia, ubicarlo en un estrato social, relacionarlo con amigos y con parejas, crear un carácter en él.
- Dotarlo de un perfil psicológico, conocerlo a fondo y determinar su “característica dominante”. Determinar sus miedos, sus anhelos, su moral, sus contradicciones, etcétera
- Darle una identidad que lo diferencie de todos los demás personajes que se le parezcan.
- En base a su pasado basar todas sus acciones presentes en relación con la historia, consigo mismo y con los demás personajes.
- Una vez con el personaje dentro de la historia, en base a su perfil, relaciones y a su lugar en la historia, determinar su comportamiento y hacerlo avanzar en la trama siempre dentro de los parámetros que plantea su “Apuesta vital”.

3.4 El guión

3.4.1 ¿Qué es un guión?

El guión es un “documento guía que contiene el número de escenas, locaciones, acciones dramáticas y diálogos. Es la base de la producción y del trabajo de todos los involucrados⁷⁵. Es la parte inicial del proceso de preproducción y en base a este documento se trabaja el resto de la preproducción, todo el proceso de producción y postproducción de un producto audiovisual, del él se desglosa y se obtiene todo lo necesario para convertir en video cada detalle escrito en el documento (personajes, vestuario, locaciones, logística, equipo técnico, equipo humano, etc).

⁷⁵ MERINO, Gerardo. Op. Cit.

- **Preproducción.-** Es la parte más importante de la producción audiovisual, aquí se escribe el guión y en base a este se busca los elementos necesarios para la realización, se busca personal técnico, actores, locaciones, utilería y todo lo necesario para iniciar y finalizar de la manera más veloz y óptima el proceso de filmación.
- **Producción.-** Consiste en el proceso de filmación, parte desde lo que se ha hecho en la preproducción y su éxito depende del buen trabajo y organización de dicho proceso previo. Consiste en pasar del papel a la cinta todo lo escrito en el guión. El proceso de filmación por lo general no se realiza en el orden cronológico planteado por la historia final del guión, sino en función de los recursos y las facilidades que alterar dicho orden pueda generar, por ejemplo se puede iniciar la filmación desde la última escena, o si varias partes de la cinta en diferentes puntos del guión se dan en un solo escenario, pues se filmarán todas las escenas en dicho escenario de una sola vez para ahorrar recursos, luego en la postproducción se editan las escenas y se las coloca en el orden proporcionado por el guión final.
- **Postproducción.-** Es el proceso final, luego de la filmación el material en estado bruto debe pasar a la sala de edición, allí se escoge las escenas mejor filmadas, se las coloca en el orden proporcionado por el guión, si es necesario se hace retoques y se añade efectos especiales. Cuando el corte esta completo es hora de insertar la banda sonora musical, títulos, créditos, etcétera

Cómo se indicó anteriormente, el guión es el punto de partida de toda producción audiovisual (salvo casos excepcionales), si existen fallas en este, ni el director más talentoso ni el equipo más avanzado podrán lograr que el resultado final sea de excelencia, sin embargo un buen guión en manos de un director mediocre tampoco resultaría en un buen audiovisual, es por eso que se debe buscar un equilibrio, pues tanto el guión como quienes lo realizan deben complementarse, caso contrario el resultado

podría ser desastroso. Para evitar el problema inicial que un mal guión puede presentar, diversos autores presentan los siguientes consejos a la hora de escribir para audiovisual.

El guión debe tener unidad de tiempo, lugar y acción, si se empieza contando una historia, se debe terminar contando esa misma historia. Para Marcelo Vernego y Nicolás Batlle,

*Una historia funciona de la siguiente manera: Se plantea una situación inicial, se da un hecho catastrófico que altera dicha situación y esto provoca que una fuerza se mueva en función de lograr un objetivo, aparece una segunda fuerza que se opone e inicia un conflicto entre ambas fuerzas, el desarrollo de la historia se va en el ir y venir de acciones entre ambas fuerzas y qué tan cerca está cada una de lograr hacerse con el objeto de conflicto.*⁷⁶

De esto deriva lo que Gerardo Merino llama “Esquema de Causa y Efecto”⁷⁷, y Marcelo Vernego lo define de la siguiente manera:

Situación inicial = A

Punto de Giro 1 = B

A + B = Nueva Situación (C)

C + Nuevo punto de giro (D) = Nueva situación (E)

Ya en el proceso de escritura la realización de este diagrama es fundamental, pues en base a este diagrama se construirá la historia y se desglosarán las escenas.

Cada punto de giro produce cambios en la historia y el guión debe avanzar en función de dicho cambio hasta el siguiente punto de giro que producirá el mismo efecto, y así sucesivamente hasta la resolución de la historia.

⁷⁶ VERNEGO, Marcelo. Op. Cit.

⁷⁷ MERINO, Gerardo. Op. Cit.

En una sitcom, el punto de giro más fuerte, el que prepara todo para la llegada del clímax se debe dar al final del segundo acto y producir lo que DiMaggio llama efecto “*Cliffhanger*”, es decir dejar al espectador “colgado” de la pantalla “porque la publicidad tiene el doble de duración que en otras pausas. El momento del episodio en el que se tienen los dientes más apretados es entonces”⁷⁸.

Una producción audiovisual construye un mundo propio, sus propias leyes, las mismas que deben ser respetadas de principio a fin, se debe tomar en cuenta que el espectador prefiere ver antes que escuchar, espera que la historia se cuente en imágenes, los diálogos son un recurso que enriquece la narración pero la narración no puede ir en función de ellos. La narrativa audiovisual es importante y cada elemento visual debe aportar de una u otra manera al desarrollo de la trama.

Marcelo Vernego aconseja “llegar a la escena tarde y marcharse temprano” esto implica ahorrarse las explicaciones innecesarias, pues en el audiovisual cada fotograma cuenta, cuando en la serie policiaca el agente se presta a investigar la escena del crimen, no lo vemos salir apurado de la jefatura, abrir su auto, arrancar, llegar a la escena, investigar, y marcharse de vuelta a la jefatura, a menos que durante alguno de esos acontecimientos sucediera algo importante para el avance de la historia, lo que vemos es la escena del crimen y el agente indagando, se cierra la escena y en la siguiente vemos al agente buscando al sospechoso.

En cuanto a los diálogos, DiMaggio dice que “la televisión puede divertir sin palabras, pero sin imágenes no puede existir” sin embargo el dialogo es importante pues los diálogos dan más forma a los personajes, da fluidez al avance del guión, expresa los conflictos, prepara al espectador para acontecimientos venideros y sirve como enlace o transición entre escenas, y es parte importantísima en la comedia, pues gran parte de los momentos cómicos de una sitcom se dan por medio de palabras, esto debido a la limitación de personal y espacio propio en ese tipo de producciones.

Sobre esto DiMaggio nos aconseja que “un buen dialogo es un dialogo escazo”, que dice lo justo y lo necesario, pero también debe jugar con la realidad, no puede ser netamente

⁷⁸ DiMAGGIO, Madeleine Op. Cit. Pág. 68

real, pues un dialogo real estaría lleno de cosas intrascendentes, por lo tanto no debe ser real sino parecer real.

Una sitcom por lo general hace uso de la llamada “Estructura Aristotélica”, la cual consta de tres actos:

- **Primer acto:** Periodo de la historia durante la cual se proporciona la información inicial, se presenta a los personajes y se ubica al público en la cotidianidad de los mismos. Se rompe dicha cotidianidad con un suceso extraordinario (punto de giro) y en base a dicho suceso se plantea la “apuesta vital” del personaje principal, sus objetivos y las fuerzas en conflicto. Dura aproximadamente el veinticinco por ciento del total de la obra.
- **Segundo acto:** El personaje supera diferentes obstáculos para lograr su objetivo, tiene un punto de giro que parece acercar al personaje al objetivo y otro que parece alejarlo definitivamente, este último funciona a manera de falso final.
- **Tercer acto:** La tensión dramática llega a su clímax, se resuelve el conflicto y la historia se cierra, finalmente conocemos si el protagonista logra o no el objetivo planteado en el primer punto de giro. Puede o no contener un epílogo.

A parte de la historia principal, se recomienda contar con uno o dos relatos complementarios y una o dos subtramas. Los relatos complementarios permiten al espectador familiarizarse más con los distintos aspectos de los personajes y en otros asuntos resaltar cualidades que serán clave en la historia principal del capítulo en desarrollo o de capítulos siguientes. Las subtramas en cambio, son tramas subordinadas a la trama principal, su tratamiento debe ser similar pero no sobrepasar a la historia principal.

Para el desarrollo de la historia se recomienda iniciar por lo más simple y reducido, y en base a ello avanzar a lo largo de los siguientes pasos⁷⁹:

- **Idea:** Expresada en pocas líneas, da la esencia de la historia, lo más general y característico del guión futuro.
- **Storyline:** En pocas líneas describe la trama principal de la historia
- **Sinopsis:** Resume a breves rasgos a los personajes y de manera un poco más descriptiva los acontecimientos principales que pondrán la historia en movimiento.
- **Argumento:** Resumen de la historia de principio a fin detallando los principales puntos de giro y acontecimientos de manera exhaustiva.
- **Esquema de Causa Efecto:** detalla una a una las acciones a plasmar en el guión.
- **Escaleta:** Descripción final y super detallada de las escenas y acciones sin diálogos
- **Guión:** Es el resultado final de añadir locaciones, tiros de cámara, notas de producción y diálogos a lo realizado en la Escaleta

3.5 El proceso de escritura

En base a toda la información y recomendaciones anteriormente descritas, en los apartados siguientes se procede a describir paso a paso el proceso creativo que dio como resultado el guión piloto de la sitcom denominada “Crisis”, autoría de Daniel Andrés Velasco Mora.

Crisis

El nombre de “Crisis” para el presente guión se da por un juego de palabras entre las primeras sílabas de los nombres de ambos protagonistas de la historia, Cristian e Isabel, cuya combinación produce precisamente eso, momentos de crisis, tanto en lo laboral, social, económico y especialmente sentimental de los implicados en la historia. La

⁷⁹ MERINO, Gerardo. Op. Cit.

sitcom arranca con Cristian y el piloto se centra en la presentación de este personaje y su situación, Isabel aparece hacia el final del episodio y su personaje es clave a partir de dicho momento.

3.5.1 Construcción de personaje

- **Cristian**

- **Biografía:** Hijo de migrantes, tímido, sumiso y buena gente, vivió con su tía hasta que se graduó del colegio en 2005. Eterno enamorado de Isabel, su amor imposible desde la primaria, a quién nunca le pudo expresar sus sentimientos por causa de su carácter tímido y la mala suerte. Fue a probar suerte en España en 2006, se graduó de diseñador, pero la crisis financiera de 2011 lo obligó a volver al Ecuador debido a que no podía pagar sus deudas y era perseguido por sus acreedores. Sin dinero y sin nadie a quien acudir se prestó a buscar trabajo como diseñador, pero no lo encontró, ahora busca trabajo de lo que sea.
- **Dimensión Psicológica:** Cristian es tímido, ingenuo, solitario, ensimismado, con tendencia a estar a la defensiva. Dentro de su coraza se esconde un amante de la literatura, un poeta y una personalidad bastante teatral, de inteligencia aguda pero emocionalmente inestable. Su timidez lo hace atractivo a las mujeres, pero de la misma forma esa característica no permite que sus relaciones perduren.
- **Dimensión Física:** Es un tipo promedio, de estatura media, ni feo ni extraordinariamente guapo, mirada perdida y distraída. Cuando se enfrenta a situaciones estresantes tiende a desencadenar tics nerviosos de todo tipo. Se viste con un estilo desenfadado, alternativo.

- **Dimensión Social.-** Suele ser muy buen amigo cuando alguien se ha ganado su confianza, es un misántropo en potencia pero es incapaz de expresar ira normalmente, por lo general su ira explota acumulada, lo que hace que entre las personas que lo conocen exista cierto miedo. Es colaborador e ingenuo, pero una vez que su confianza en algo o alguien ha sido rota es muy difícil que la recupere. Siempre está preocupado del bienestar de quienes lo rodean, lo que desembarca en un descuido de sus propios intereses.

3.5.2 Construcción de la historia

- **Idea**

Cristian reencuentra al amor de su vida a quien considera ha hecho demasiado daño, así que busca su perdón, mientras, él y sus amigos tratan de abrirse paso en el campo profesional y conseguir un empleo que les permita vivir mejor.

- **Storyline**

Cristian es un tipo inseguro que se reencuentra con Isabel, su eterno amor imposible, pero considera que debido a ciertos incidentes pasados ella lo odia. Con ayuda de sus amigos trata de redimirse pero las cosas no salen como él espera. No tiene trabajo y pasa endeudado, vive en casa de sus amigos y espera conseguir un empleo que le permita estabilizarse económicamente, tanto por su propia vida como para lograr ganarse el amor de Isabel.

- **Sinópsis**

Cristian, un inseguro y desempleado muchacho intenta suicidarse debido a su crisis existencial, pero es salvado por Brayan, quien al conocer su miserable situación lo lleva a vivir con él y su hermana Karina. En casa de Brayan y Karina, Cristian se reencuentra con su amor imposible, Isabel, una joven emocionalmente inestable y bipolar de quien se enamoró en la primaria. Este reencuentro le devuelve a Cristian

las ganas de vivir. Brayan tampoco tiene trabajo y vive de lo que gana su hermana, pero él, Isabel y Cristian inician la búsqueda de trabajo para llevar el pan a su hogar, mientras Cristian trata de ganarse el amor de Isabel y de encajar en su nuevo vecindario.

3.5.3 El episodio piloto

- **Idea**

En medio de una crisis existencial, Cristian termina viviendo en la casa de un desconocido, allí se reencuentra con su viejo amor imposible.

- **Storyline**

Cristian es echado de su casa y no encuentra trabajo, intenta suicidarse pero a último momento es salvado por Brayan, quien al ver su situación precaria lo lleva a vivir con él y su hermana, allí se reencuentra con Isabel, su viejo amor imposible, este reencuentro le devuelve las ganas de vivir.

- **Sinópsis**

Cristian no encuentra trabajo y es echado de su casa, razón por la cual entra en crisis y trata de suicidarse, pero un ladrón lo interrumpe despojándolo de sus pertenencias. Tras el robo vuelve a intentar matarse pero lo interrumpe otro desconocido llamado Brayan, esto enfurece a Cristian quien trata de golpear al desconocido. Cristian termina de amigo de Brayan quien lo lleva a vivir con él. En casa conoce a la hermana de Brayan y en medio de una pelea de pareja reencuentra a Isabel, su viejo amor imposible. Este reencuentro lo motiva a seguir viviendo.

- **Argumento**

Cristian hace poco fue despedido de su trabajo y ha sido echado de su casa por adeudar varios meses de renta. Acaba de ser rechazado por enésima vez en una entrevista de trabajo y ante la frustración decide suicidarse, entonces un hombre lo convence de no hacerlo pero con la intención de asaltarlo. Una vez que es despojado de sus pertenencias, Cristian se presta a terminar de matarse, pero de la misma forma que el ladrón, un joven llamado Brayan trata de convencerlo de reconsiderar su suicidio, provocando la ira de Cristian quien finalmente se presta a golpearlo.

Una vez que ambos se han cansado de golpearse, Cristian relata su mala suerte a Brayan y terminan como amigos. Brayan lo lleva a vivir con él y su hermana Karina hasta que pueda conseguir empleo, pero antes de poder presentarlo a su hermana, los amigos escuchan una pelea en el interior de la casa. Se trata de Isabel, la neurótica y bipolar amiga de Karina quien sostiene una pelea con su novio debido a que este es impuntual. Luego de un alboroto de gritos y platos rotos, finalmente Isabel y Cristian se reconocen, resulta ser una vieja amiga a la cual no veía desde hace varios años.

Al día siguiente Cristian, Isabel y Karina limpian el desastre que dejó la pelea y Karina no tarda en notar cierta nostalgia de parte de Cristian para con Isabel y al consultarle al respecto, Cristian solo le dice que se trata de una larga historia.

Hasta este punto, el análisis de Crisis arroja lo siguiente:

- Cristian es un personaje multidimensional, con una historia que define su carácter y sus futuras acciones a lo largo de la serie
- Primer acto.- Teaser: La historia plantea una situación inicial, un Cristian tímido, inseguro y demasiado buena gente (Rasgo dominante o característico del personaje) en dificultades, no encuentra empleo.
Desarrollo: El primer punto de giro (detonante de la historia) se da cuando su dueña de casa lo hecha por mora en la renta. Se obtiene gracias a este punto de giro una nueva situación, Cristian en dificultades aún más grandes, la miseria en

la que la vida de Cristian se hunde lo lleva a tomar una decisión: matarse, dejar de vivir por falta de motivos (apuesta vital del personaje). Lo que supone el otro punto de giro y la posibilidad de que el conflicto de Cristian se resuelva por medio de la muerte del personaje (efecto Cliffhanger)

- Segundo Acto: Cristian trata de suicidarse pero un ladrón lo interrumpe, lo que aumenta su pesimismo. Finalmente Brayan evita que suceda y esto lleva la historia hacia una nueva situación, Brayan lleva a su casa a Cristian. Allí son testigos de una pelea.
- Tercer Acto: El último punto de giro y climax de la historia se da cuando Cristian reconoce a su antiguo amor de forma accidentada y esto le devuelve las ganas de vivir.
- La historia principal es el andar de Cristian desde que es echado de casa hasta que encuentra a Isabel.
- Los relatos complementarios son: Cristian buscando trabajo, Cristian y la relación con su dueña de casa, Cristian y su relación con el ladrón y con Brayan
- La subtrama es pequeña y trata la relación de Isabel con su novio.

En base a este análisis se puede afirmar que la historia está construida correctamente, por lo que se debe avanzar a la redacción del esquema de causa y efecto:

Esquema de causa y efecto

Acto 1

1. Cristian asiste a una entrevista de trabajo, se dedica a ayudar a los demás aspirantes y al final se queda sin la entrevista.
1. Debe renta y lo amenazan con echarlo de casa, han pasado tres meses desde la fallida entrevista.
2. Lo llaman a una nueva entrevista
3. Le niegan trabajo y al volver a casa se encuentra con que le han cambiado la cerradura.
4. Busca suicidarse

Acto 2

5. Un hombre lo impide
6. El hombre asalta a Cristian
7. Intenta suicidarse nuevamente
8. Otro hombre llamado Brayan intenta impedirlo
9. Cristian se enfurece y ataca a Brayan
10. Brayan y Cristian pelean
11. Brayan y Cristian se hacen amigos
12. Brayan lleva a Cristian vivir con él y su hermana Karina hasta que consiga un trabajo
13. Brayan y Cristian encuentran que en casa hay una pelea entre la amiga de Karina y su novio.

Acto 3

14. Cristian reconoce a la amiga de Karina, es su viejo amor imposible Isabel. Su vida vuelve a tener sentido.

15. Karina reconoce nostalgia en Cristian y le pide que le cuente la historia de cómo se conocieron.

FIN.

Con este esquema solucionado, se procede a la redacción de la escaleta, y a la redacción final del guión, la escaleta es la descripción de las escenas y acciones de los personajes con la ausencia de diálogos, ponerla a parte del guión final sería redundante pues el contenido del mismo contiene a la escaleta en su totalidad y sin modificaciones. A continuación y a manera de anexo se presenta el guión del episodio piloto de la serie “Crisis”

Notas finales

A medida que se escribe el guión, nuevos personajes aparecen en escena para lograr mayor profundidad en el tratamiento de la historia o para justificar ciertas acciones y actitudes, también para lograr describir la naturaleza del personaje principal. Sin embargo, estos personajes secundarios pueden ser retomados en ulteriores episodios, tal es el caso de Verónica, a quién a futuro se planea retomar en la historia como nuevo interés amoroso de Cristian, y producir un triangulo amoroso entre Cristian, Isabel y la citada Verónica. El personaje de Lucerito se retomará cada episodio a manera de subtrama para aumentar la jocosidad en la serie poniéndolo en situaciones absurdas relacionadas con su mal hábito de robar y su mala suerte.

Conclusiones:

El problema principal al momento de hacer comedia, es que al tratarse de un género que por motivo de la llamada Industria del Entretenimiento, a lo largo de los años se ha trivializado y encasillado como entretenimiento intrascendente degradando su verdadero alcance. Este problema se hace evidente cuando los creativos de producciones cómicas se interesan en la risa como objeto final y no como un medio, es decir el objetivo de la comedia en este caso es el de hacer reír al televidente sin importar a que costo ni con qué recursos, lo que a la larga constituye un descuido que podría fomentar la reproducción, afirmación y naturalización de discursos de poder perjudiciales para el conjunto de la sociedad y en especial para las minorías sociales históricamente desfavorecidas.

La comedia es un arma poderosa y debe ser tomada en serio, pues precisamente en su manto de aparente intrascendencia se esconde su mayor fortaleza, la forma sutil y contundente de llegar con un mensaje a la mente del televidente cuando esta se encuentra con la guardia extremadamente baja. Sin embargo, no se puede contemplar la idea de que los cómicos nacionales tengan la mala intención de inocular mensajes negativos en el espectador, pero si se puede denotar en ellos una falta de conocimiento y de responsabilidad al respecto de lo que implica el hacer reír. La risa no puede seguir siendo la finalidad del ejercicio cómico, al contrario, debe ser tomada como lo que es en realidad, un medio para llegar sin mayor resistencia y en silencio a la mente del espectador.

Pero en cuanto a producción nacional no todo es penumbra y resulta gratificante ver programas como NO-ticias de la cadena Ecuavisa, que bajo el recurso de la parodia contextual logran crear conciencia sobre temas sociales y políticos al mismo tiempo que divierten, con el evidente refuerzo que la parodia de un texto preexistente logra en el televidente. El presente trabajo lo que plantea es llevar las cosas un paso más adelante y partir con el proceso creativo desde cero, y moviéndose en los terrenos de la ironía y el sarcasmo, dejando de lado la sátira de “Vivos” y la parodia de “NO-ticias”, sin que eso signifique en ningún modo desmerecer el trabajo de los cómicos de los mencionados programas.

“Crisis” (Daniel Velasco - 2011) si bien no es una propuesta de comedia de situación con enfoque comunicativo perfecta, si traza un camino, un inicio que con el tiempo, la práctica, la investigación y la experimentación tiene potencial para lograr hacer reír con respeto y con la intención clara de dejar en el espectador un pequeño “eco” de reflexión sobre los problemas de la sociedad en la vida real.

“Crisis” nace con la idea de presentar temas y situaciones que generen espacios de debate por medio de la risa, pero sin usar lo cómico como pretexto para incluir contenidos de índole social o político, sino buscando un equilibrio, un complemento entre lo uno y lo otro, con el afán de expresar por medio de los mecanismos, formulas y niveles de la comedia, lo cómico en la problemática social y viceversa. Pero tampoco hay que olvidar que si esta idea de sitcom con enfoque comunicacional no es producida, no llega a los televidentes, y si no llega a los televidentes no sirve de mucho, por lo tanto debe ser rentable y vendible, por ello es presentada como una historia de amor, para en base a este *leit motiv* como gancho infalible, incluir temas como la migración, el chulco, el desempleo, la inseguridad, el machismo, y muchas otras cosas, buscando en estos temas potenciales situaciones hilarantes que no sean forzadas, es decir, fluidas.

En cuanto al uso de estereotipos la serie plantea anular los existentes y evitar crear nuevos, por ello Cristian es una persona físicamente normal, lo cómico del personaje viene de su psicología y de su interacción, pero mayoritariamente del contraste en las situaciones cómicas. La más inteligente y estable del grupo, Karina, sale totalmente del estereotipo de este tipo de personajes, es rubia, despampanante, cuidadosa de su imagen, de estilo deportivo, no usa lentes, tiene actitud humilde y colaboradora, y siempre tiene la solución para todo, es la que pone el equilibrio en medio de todo el caos de los demás personajes.

El delincuente que siempre lucha consigo mismo para no delinquir se llama Lucerito, el no roba por vago, lo hace por necesidad, es un personaje complejo con una lucha interna feroz entre la necesidad y la bondad, el estereotipo se rompe pues no es negro ni de facha “mono”, al contrario es el que más se asemeja a la imagen del estereotipo de héroe que nos venden la mayoría de programas, guapo, caucásico, buen mozo, pero es de

estatura baja. Así sucesivamente, los personajes de la serie uno a uno nacen de acuerdo a las necesidades narrativas de la historia, pero al momento de ser caracterizados, se los aleja del estereotipo socialmente aceptado de su condición, así, el que viste de roquero escucha también boleros y música nacional, a demás no tiene comportamientos violentos; el afrodescendiente de facha humilde es el más educado, honrado y querido del barrio, etcétera. Esta anulación de los valores arquetípicos espera despertar al televidente de su sueño pasivo y hacerlo caer en cuenta que lo que los medios presentan como entretenimiento a la larga influye en el comportamiento de la sociedad, lo que pone al televidente en guardia y lo dota de libertad para procesar los contenidos de una manera distinta.

Recomendaciones

La relación realizada entre comunicación y comedia arroja un dato interesante, la existencia de un hueco teórico en la formación de profesionales en el campo audiovisual, cuya educación se centra en aspectos técnicos y estructurales referentes al manejo del medio, y teorías que solo enseñan a crear para vender, pero no contempla la inclusión de estudios y teorías que permitan al creativo llevar con responsabilidad social la labor de la escritura del guión, base de la producción audiovisual, mucho más si se trata de la creación de algo tan complejo, universal y de fácil impacto como la comedia. La comedia es un proceso comunicativo complejo, es un idioma que casi todo el mundo puede entender, pero que para ser hablado, expresado, requiere de un conocimiento profundo de su funcionamiento, de lo contrario se corre el peligro que caer en lo que la mayoría de cómicos ecuatorianos ha caído: el desgaste de una fórmula para hacer cosquillas. La formación de escritores con perfil comunicacional es posible y viable si las escuelas, universidades e institutos dedicadas a la formación de profesionales del audiovisual lograran ver que en este tipo de iniciativas también es rentable, pero el camino es largo y complicado, pues en las condiciones actuales y las políticas de programación en los canales locales un productor audiovisual con perfil comunicativos desperdiciaría su potencial atascado la mecánica mercantilista y pasiva de la

programación dominante, estado que no va a cambiar, aunque duela admitirlo, mientras los hábitos de consumo audiovisual de los televidentes no sean distintos.

Para que dichos hábitos de consumo cambien, es necesario que dentro de las políticas estatales que contemplan el uso y producción de audiovisuales se proyecten metas a largo plazo que en lugar de acallar los contenidos perjudiciales para la sociedad por medio de la censura, lo hagan por medio de la educación, de la facilitación de herramientas intelectuales que permitan al televidente juzgar por cuenta propia y libre de condicionamientos ideológicos las consecuencias de lo que ven en televisión, que les permitan visibilizar su derecho de exigir contenidos de calidad que no atenten contra la sensibilidad de ningún grupo social, etnia o preferencia sexual, que la lectura de contenidos sea profunda y que en el caso de contenidos polémicos justificados por la creación artística, estos puedan ser asumidos y criticados con madurez.

El trabajo conjunto entre instituciones educativas, estado y cadenas televisoras es clave, tanto los unos como los otros son responsables del estado vegetativo, mecánico y degradante de las series de producción nacional, pues si a las dificultades existentes para conseguir empleo dentro de los medios y las productoras, se suman las restricciones tanto gremiales como legales y económicas que existen en contra de la producción independiente, hallamos un panorama desolador para los creativos, quienes hasta hace poco veían lejana la posibilidad de ver su obra masificada. Es un reto pero es un reto posible, los cambios políticos y legales por los que está atravesando el Ecuador son los más esperanzadores que la historia del audiovisual nacional ha visto jamás, y este es el momento en el que los productores independientes, instituciones educativas y público deben formar redes, colaborar entre sí y demostrar a los medios que existe producción nacional de calidad y sobre todo hay un público que exige que se lo respete con programación libre de discriminación y manipulación ideológica.

Bibliografía:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edición Trilingüe. Editorial Gredos. Madrid, España, 1974.
- BERGSON, Henri. *La Risa*. Ediciones Losada, Sexta Edición. Buenos Aires, Argentina, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. *Obras completas vol.15, Letra y Solfa. Cine*. Siglo XXI Editores, Primera Edición. México DF, 1990.
- CHEJOV, Anton. *Cuadernos Íntimos*. Tomado de CARPENTIER, Alejo. *Obras completas Vol.15, Letra y Solfa. Cine*. Siglo XXI Editores, Primera Edición. México DF, 1990
- DiMAGGIO, Madeleine. *Escribir para televisión: cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Paidós, Buenos Aires, 1992.
- GALLIMBERTI, Alberto. *Diccionario de Psicología*. Siglo XXI editores. México 2002.
- HABERMAS, Jurgen. *Teoría de la Acción Comunicativa*. Tomo I. Ediciones TAURUS. Tomado de MADRID, Dimitri. *Módulo de Epistemología de la comunicación*. Quito, 2010
- HORKHEIMER, Marcus y ADORNO, Theodore. W. *Dialéctica del Iluminismo*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1971
- KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*, 1965. Tomado de PINTO, María Rosa, *La influencia del Humor en el proceso de comunicación*, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1992
- ORZA, Gustavo. *Programación televisiva: un modelo de análisis instrumental*. La Crujía Ediciones. Buenos Aires, 2002
- RUBIÓ, José. *El Teatro, es decir el origen de la Tragedia, Comedia, Opera y Baile*. Biblioteca José Solá. Madrid, 1830.
- SÁNCHEZ, Joel. *Librucho: El proceso creativo en la comedia*. Edición independiente, Bogotá, 2010
- SEGER, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2000

- TAIBO, Paco Ignacio. *La risa loca: enciclopedia del cine cómico*, Volumen 1. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 2005.

Referencias en internet

- Conversatorio entre Omar Rincón, Jesús Martín Barbero y Rosana Reguillo. *Comunicación, Miedos y Goces Ciudadanos*. Bogotá 2004.
<http://www.comminit.com/node/67636>
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, *Diccionario Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Edición, Madrid, España, 2010.
www.rae.com
- Diario El País, Madrid, España. Edición del 10 de julio de 2009. Pág. 23.
- INEC, Instituto Ecuatoriano de Estadísticas y Censos.
<http://www.ecuadorencifras.com/cifras-inec/cienciaTecnologia.html#app=6a63&cd55-selectedIndex=1>
- MARS, Vicente, <http://www.psicologia-online.com/pir/emociones-neutras-la-sorpresa.html>
- MARTINEZ, Magali, *Sitcom vs Telecomedia*.
<http://www.monografias.com/trabajos82/sitcom-vs-telecomedia/sitcom-vs-telecomedia2.shtml>

Talleres y seminarios

- VERNEGO, Marcelo; *Taller: Técnicas de Escritura de Guión y Producción de Comedias de situación*, Universidad Central del Ecuador. Quito, 2009.
- SÁNCHEZ, Joel; *Taller: El proceso creativo de la comedia, dramaturgia de la comedia*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2010.
- MERINO, Gerardo. *Taller de escritura de guión*. Universidad Central del Ecuador. Quito, 2011.

Anexos

Crisis

Escrito Por:

Daniel Velasco Mora

Daniel Velasco 2009 - 2011 alone_and_co@hotmail.com

INT. DÍA SALA DE ESPERA DE UNA EMPRESA

En la sala de espera de una empresa varias personas aguardan sentados en el sillón su turno para ingresar a una entrevista de trabajo , junto hay una cafetera. Un letrero indica "Entrevistas de 10 a 11 a.m" Un reloj en la pared marca las 10:50. Entonces entra Cristian cansado y mirando el reloj, lo primero que llama su atencion es Verónica, una mujer bastante atractiva que se encuentra también a la espera; el sillón donde todos están sentados tiene un pequeño puesto disponible, pero es tan pequeño que Cristian no podría entrar, sin embargo el último, un señor alto y fornido llamado Fernando, trata de hacerle un puesto. Delante de Fernando, un señor pequeñito llamado Aldo refunfuña por la incomodidad causada. Finalmente con mucho esfuerzo e incomodidad Cristian se sienta a esperar como los demás pero debido al poco espacio que tiene no puede arrimarse al espaldar y debe quedarse sentado casi en posición fetal, desde allí cruza miradas con Verónica, quien se encuentra 4 puestos delante de él. Cristian saca del bolsillo una pata de conejo, la besa y espera su turno. La puerta se abre y el encargado de las entrevistas llama al siguiente

ENTREVISTADOR

Siguiente!

ASPIRANTE 1

yo, yo.

El aspirante se levanta del sillón, Cristian logra sentarse bien, el Entrevistador mira atentamente al aspirante y cuando ya pasa por la puerta lo hace regresar

ASPIRANTE 1

hey! q pasa señor? por qué no me deja pasar?

ENTREVISTADOR

lo siento mucho y esto va para todos. Solo pueden pasar las personas que esten debidamente presentadas con ropa formal, eso para los caballeros incluye corbata. Así que se le agradece su presencia.

Pasa el siguiente quien sí lleva corbata, la próxima en

pasar será Verónica. Un nuevo aspirante entra a esperar atrás de Cristian, su nombre es Wilson. Cristian tampoco lleva corbata y empieza a preocuparse, suda nerviosamente por lo que se dirige al baño para refrescarse.

INT. DÍA. BAÑO DE EMPRESA

En el baño se moja la cara pero no encuentra toalla, así que para secarse usa papel higiénico, mientras se seca observa su rostro en el espejo y se le ocurre una idea; toma un trozo de papel higiénico, lo coloca en el lugar donde debe ir la corbata y se convence. Toma un trozo largo de papel higiénico lo "plancha", lo dobla convincentemente, lo rodea en su cuello y hace un nudo de corbata, al salir del baño se encuentra entrando a Aldo, quien al ver su corbata se queda algo pensativo.

INT. DÍA SALA DE ESPERA DE UNA EMPRESA

Cristian vuelve a su puesto en la sala de espera, entonces Verónica sale de la entrevista bastante consternada y se sienta a su lado. Se ve un poco desesperada, de repente se pone a llorar silenciosamente y cubre su rostro con sus manos intentando disimular. Cristian se siente un poco mal por ella, pero su turno se aproxima y no sabe qué hacer, entonces retira de su cuello la corbata de papel y se la ofrece para que limpie sus lágrimas; ahora Christian debe ir al baño para hacerse una nueva corbata, se levanta y al abrir la puerta para salir entra Aldo con bastante apuro, este se tropieza con Cristian y termina con el zapato roto.

ALDO

Pero qué burrada! (mira con ira a Cristian) no puedo pasar con el zapato roto, por su culpa no voy a tener entrevista!

Verónica, Fernando y Wilson se miran entre sí, Cristian trata de calmar a Aldo y se disculpa aunque no está seguro de tener la culpa de lo sucedido.

CRISTIAN

Perdón señor, disculpe

ALDO

Con disculpas no voy a pegar el zapato, mire que ya me toca.

CRISTIAN

Okey, tranquilo. ¿Cuánto calza

usted?

ALDO

38

CRISTIAN

Pucha, yo calzo 41, pero es solo un rato, pase a la entrevista con mis zapatos, no creo que se note

ALDO

(molesto) Aaagh!, ni modo pues, no hay más. A ver, preste.

Aldo y Cristian se miran entre sí con ira, Cristian se quita los zapatos, su media derecha está rota, trata de no hacer tan evidente su vergüenza, Aldo a regañadientes se quita los zapatos, tiene ambos calcetines de distinto color, Fernando para disimular la risa va hacia la mesa a servirse un café. Cristian se dirige descalzo al baño para hacer una nueva corbata y Aldo se pone los zapatos de Cristian, los cuales evidentemente le quedan grandes. Los zapatos de Aldo se quedan en custodia de Verónica. El encargado llama al siguiente, es el turno de Aldo. Éste levanta la cabeza y saca pecho, se dirige hacia la puerta, pero los zapatos le quedan tan grandes que no avanza a dar 3 pasos y tropieza sin caer, Fernando al mismo tiempo se lleva un bocado de café a la boca, pero le da tanta risa el tropiezo de Aldo que termina por escupir todo el café sobre su propio saco. Aldo finalmente entra a la entrevista.

Fernando mira con desesperanza lo que ha sucedido con su saco, pues es el próximo en pasar, Cristian entra acomodando su nueva corbata de papel, mira el desastre en el que se encuentra Fernando. Verónica, Fernando, y Wilson lo miran como esperando alguna reacción. Cristian los mira, suspira y se quita la nueva corbata de papel y se la entrega a Fernando para que pueda limpiarse. Aún así los 3 lo siguen mirando, él se examina a ver si algo pasa con él, mira a Fernando nuevamente, piensa unos segundos y le pregunta:

CRISTIAN

¿Qué talla es usted?

FERNANDO

Extra Large

CRISTIAN

Pucha, yo soy Medium, pero es solo un rato, pase a la entrevista con

mi saco, no creo que se note

Cristian se quita el saco y se lo entrega a Fernando, sale nuevamente al baño en busca de una corbata, Fernando se pone el saco de Cristian pero le queda apretado, empieza a moverse para ver si se agranda un poco, se acomoda y hace ejercicios de calentamiento. Verónica se acerca a Fernando y le hecha perfume, Fernando hace un signo de aprobación, Cristian vuelve a entrar por la puerta, esta vez cargado el rollo de papel higiénico completo y se sienta a hacer una nueva corbata, Aldo sale refunfuñando, es evidente que no le ha ido bien en la entrevista, el Entrevistador llama al siguiente, Fernando finge una sonrisa y le hace un signo positivo con el pulgar a Cristian mientras entra a la entrevista. Aldo arrancha los zapatos a Verónica, se quita los zapatos de Cristian de mala gana y sin necesidad de desamarrarlos. como si diera un paso y los zapatos grandes se quedaran pegados en el suelo, se calza sus zapatos rotos y se marcha mientras Cristian, Verónica y Wilson lo miran con extrañeza, se miran entre si y levantan los hombros y las manos con la típica mueca de "no sé". La puerta se abre nuevamente y Aldo vuelve firme contra Cristian, le quita la corbata a medio hacer, la rompe, la arruga y la arroja al piso, los 3 lucen sorprendidos, Aldo se marcha con su zapato roto. Cristian empieza a ponerse sus zapatos. Verónica ha dejado de llorar y se despide. se dirige a Cristian.

VERÓNICA

Chao, muchas gracias por todo ¿cómo te llamas?

CRISTIAN

Cristian

VERÓNICA

yo soy Verónica. Eres un buen tipo, ¿sabes?

CRISTIAN

naaa, No es nada, no te preocupes

VERÓNICA

Que tengas suerte

CRISTIAN

Gracias, tu también

VERÓNICA

Chao

CRISTIAN

Chao

Cristian termina de amarrar sus zapatos, espera unos segundos, se acomoda en el sillón y sale Fernando nuevamente con su sonrisa finjida. El Entrevistador llama al siguiente, Cristian aún no está listo, sede su puesto a Wilson, le hace una señal con las manos para que siga

WILSON

Gracias

Wilson entra. Cristian le habla a Fernando

CRISTIAN

¿cómo le fue?

FERNANDO

Bien, bien

Fernando se quita el saco de Cristian y se lo devuelve

FERNANDO

Muchas gracias hermano, que le vaya bien

CRISTIAN

Igualmente, hasta luego

FERNANDO

Hasta luego.

Fernando deja la sala, Cristian se queda solo y sigue doblando su corbata de papel. Fernando vuelve, se quita la corbata del cuello y se la entrega a Cristian.

FERNANDO

Tú me prestaste tu saco, y yo tengo muchas corbatas en la casa, esa de papel no convence (se ríe)

CRISTIAN

Wow, no se qué decir, muchas gracias

FERNANDO

No digas nada, solo dale un buen uso, es mi favorita. Hasta luego, suerte.

CRISTIAN

Hasta luego.

Fernando se va, Cristian está solo en la sala totalmente silenciosa, se pone la corbata gustosamente, mira su saco, está bastante más grande, solo sonríe, lo huele, reconoce el perfume de Verónica, viste el saco, le queda grande, pero en lugar de preocuparse por eso se acomoda en el sillón, relajado a esperar su turno. Se abre la puerta y Wilson sale, Cristian espera que le llamen, Wilson deja la sala y solo escucha el sonido de las puertas que se cierran. Extrañado se acerca a la puerta de la oficina del Entrevistador y golpéa. El entrevistador abre la puerta

ENTREVISTADOR

sí? dígame

CRISTIAN

emm, disculpe, es mi turno para la entrevista, creo que no me vio

ENTREVISTADOR

Clarito está en el cartel,
"Entrevistas de 10 a 11 a.m"

Cristian regresa a ver el cartel y el reloj en la pared, son las 11:03, antes de que se voltée para tratar de convencer al Entrevistador, este cierra la puerta. Cristian luce desilusionado, va a la cafetera, se sirve un café y se sienta en el sillón nuevamente. Saca del bolsillo la pata de conejo y se queda mirándola.

Fundido en negro.

INT. NOCHE. PIEZA DE CRISTIAN

Pantalla en negro. Indicamos "3 meses después".

Cristian entra sigilosamente, escondiéndose de alguien, cierra la puerta sin hacer ruido. No sabe que su casera doña Carmita ya está dentro de la pieza y sentada sobre su cama

esperándolo.

CARMITA

(tos)

Buenas tardes Don Cristian!

Cristian se asusta y arroja la carpeta que lleva entre las manos, los papeles vuelan por la habitación y caen al piso, son varias copias de su hoja de vida. Doña carmita enciende la luz

CRISTIAN

(nervioso)

¿Cómo le va doña Carmita? qué gusto verle

CARMITA

si es mio el gusto, después de tanto tiempo sin verle si hasta parece que se está escondiendo

CRISTIAN

no es eso doña Carmita, lo que pasa es que a mi desde chiquito me decian que calladito soy más bonito

CARMITA

Calle vea bonito, como no he sabido nada de usted entré a ver si encontraba alguna señal de vida o por último su cadaver, uno nunca sabe, a demás como no me ha pagado el arriendo ya tres meses de verdad pensé que algo le había pasado

CRISTIAN

doña Carmita que linda usted preocupandose por mi, muchas gracias pero aqui me ve, vivito

CARMITA

que bueno que esté vivito, (enérgica) pero no siga haciendose el vivísimo y pagame el arriendo. Sino ya sabe...

CRISTIAN

si doña carmita, es que no es viveza sino que estos días he estado buscando trabajo. Mas bien

le agradezco por su paciencia y
por...

CARMITA

(interrumpiendo a Cristian)

Nada que paciencia, tiene una
semana para pagar sino paciencia es
lo que va a necesitar usted... Oyó
mijito?... que pase bien entonces

Doña Carmita pisa y mancha sin querer una de las hojas de
vida de Cristian y sale de la habitación. Cristian empieza a
recojer las hojas del piso, a un par las enrolla en forma de
tubo, coloca el tubito en sus manos a manera de pistola,
apunta a la puerta y simula disparar.

CRISTIAN

Pum! Vieja Bruja

va a simular un disparo nuevamente pero es interrumpido por
el teléfono que empieza a sonar. Mira al teléfono con
nerviosismo. ahora apunta al teléfono y simula disparar.

CRISTIAN

Pum! banqueros.

Deja que el teléfono suene hasta que se corte la llamada. Lo
vuelven a llamar. Pone cara de descepción y ahora apunta a
su cabeza, el teléfono sige sonando, simula dispararse a sí
mismo. Se bota al suelo y hace como si combulsionara, el
teléfono deja de sonar. Se queda en el suelo, el teléfono
suena nuevamente. Se extraña de que insistan tanto. De mala
gana se acerca a contestar no sin antes dudar si hacerlo o
no , acerca su mano al auricular, lo toma pero no lo
levanta, lo suelta, se lleva el puño a la boca y muerde su
dedo, se aleja, camina de vuelta, su mano temblorosa se
acerca al auricular nuevamente, por accidente lo toca y lo
descuelga, escucha una voz de mujer que repite la palabra
"aló" varias veces, no tiene más remedio que contestar.

CRISTIAN

(de mala gana y enojado)

aló

SECRETARIA DE EMPRESA

buenas tardes disculpe la molestia
con el Sr. Cristian Paredes por
favor

CRISTIAN

de parte de quien

SECRETARIA DE EMPRESA
de la empresa Torta Express por
favor

Al escuchar esto el rostro de Cristian se alegra y pone cara de que "la fregó" al contestar tan groseramente. La llamada es de una de las empresas en las cuales dejó su hoja de vida, y la primera en llamarlo tras 3 meses de búsqueda

CRISTIAN
(simulando enojo)
Cristian te buscan al teléfono

Tapa el teléfono con un trapo, se aleja del teléfono y con una voz simulada:

CRISTIAN
Ya voy!

simula sonido de acercamiento de pasos con sus pies

CRISTIAN
Buenos Días!

SECRETARIA DE EMPRESA
Como le va Sr. Paredes, le llamo de la empresa Torta Express, usted envió una hoja de vida aplicando para el puesto de vendedor. El próximo día miercoles lo esperamos para la entrevista a las 7 de la mañana en punto. Muchas gracias, le esperamos.

CRISTIAN
Gracias, muy amable, hasta el miercoles entonces

Cierran el teléfono. Cristian en ese instante lleno de euforia salta y celebra, saca su pata de conejo de la suerte y la besa.

Fundido en Negro

INT. DÍA. PIEZA DE CRISTIAN

Pantalla en Negro. Indicamos "Miércoles, una semana después"

Cristian abre los ojos, se baña, abre su armario, saca la camisa y el terno, los pone sobre la cama como si la estuviera vistiendo, va a un cajón, saca la corbata que Fernando le regaló, la mira con satisfacción, le hace un nudo mal hecho, la coloca en su lugar en el cuello de la camisa, mira el atuendo con detenimiento, toma su espejo tamaño A3 de la pared y lo coloca donde debería ir la cabeza, se acerca hasta que su rostro se refleja en el espejo, finge sonrisas, saca de abajo de la cama una caja empolvada, adentro zapatos, los lustra, saca de una cajita un reloj de marca, se lo pone, lo empaña con su aliento y lo limpia en la camisa, se ajusta la corbata al cuello, se pone la leva y sale. Vuelve a abrir la puerta, toma un esfero y se lo guarda en el bolsillo de la camisa. Sale de la pieza.

La cámara se mantiene quieta, se anuncia que han pasado 5 minutos, se abre la puerta nuevamente, es Cristian que entra apurado, el esfero se le ha reventado en la camisa, se la quita, tiene el pecho manchado también, se limpia con colonia, toma una camisa sin planchar para reemplazar la manchada, se la pone, toma otro esfero y sale.

INT. DÍA. PASILLO DEL EDIFICIO DONDE VIVE CRISTIAN

En el pasillo, cierra la puerta al apuro, y trata de irse, pero la corbata se ha atorado en la puerta, Cristian se ahoga, abre con dificultad la puerta. Empieza a temblar casi imperceptiblemente por los nervios, la tensión y la ira, respira para calmarse, se reacomoda la corbata y se cierra la leva, se sacude la ropa, cierra la puerta y se marcha. Doña Carmita saca la cabeza por la puerta y confirma que Cristian se haya ido, sale y coloca un candado en la puerta de la pieza de Cristian, pega en la puerta un letrero que dice "Si no hay pago, No hay casa".

EXT. NOCHE. CARRETERA

Cristian enternado y agotado camina a un lado de la carretera mientras los autos pasan a gran velocidad, un perro camina a su lado, el llora pero con ira y tristeza a

la vez. le habla al perro

CRISTIAN

ahh que vieja para loca, dejarme afuera y sin nada, y encima esa empresa de tortas y sus tonteras: que solo los señores que están con terno, voy con terno, que no, que solo con el record policial actualizado y referencias, saco todo eso y después, su perfil no concuerda con el puesto, y por último que sí, nos agrada su curriculum y dio muy bien la prueba... y para qué? para que luego venga la hija del hermano del sobrino del compadre del dueño y le dan el puesto al instante... ya estoy hartó, curriculum, curriculum, no se para que piden curriculum ni para que uno estudia si lo único en lo que se fijan es en los "curriculos" de las entrevistadas para ver si les ponen a trabajar, y no es que no estén en su derecho, pero uno pobre encima de varón retaco y feo resulta que estudio para nada... pero esto se acabó perrito! si ves, ahí esta la solución

Cristian señala en dirección a un puente que va por encima del Río Machángara. Se dirige hacia allá.

Llega a la mitad de un puente, se acerca a una piedra bastante grande que está a un lado, se safa la corbata, se la saca con iras

CRISTIAN

Qué le dé un buen uso? Claro que le voy a dar un buen uso.

se agacha junto a la piedra, amarra la corbata a la roca y luego se la amarra en la pierna. Amarca la piedra y la sube a la corniza del puente, el también se sube y levanta los brazos.

CRISTIAN

(en sus pensamientos)
así se ve la libertad (mira

hacia abajo) así se siente la
libertad(el viento en su
rostro) así suena la libertad
(el sonido del viento) así
huele la libertad (respira
ondo y hace una mueca)...

Cristian mira un letrero que dice "Rio Machángara", levanta los hombros en señal de que no le importa. Se agacha y amarca la piedra, mira para abajo, pone cara de duda, mira con cara de "sálvame" al perrito que lo acompaña, se alista para saltar con la piedra amarrada a su pie... alguien lo asusta. Es un hombre pequeño, bien vestido y con cara de buena gente.

LUCERITO

oye aguanta aguanta ¿qué vas a
hacer? no ves que la vida es linda?
mírame, mamarracho y feo pero feliz
hermano, todo en esta vida tiene
arreglo, no se bote mi pana... sino
tienes a nadie, hazlo por mi que no
quiero ver como te mueres, deja esa
piedra y bájate de ahí, se que tal
vez no es tu culpa, y como dice
Jesús, que el que esté libre de
culpa que lance la primera piedra,
pero no esa piedrota pues mi
hermano, Dios te ama, bájate de
ahí, yo te ayudo.

Lucerito le extiende la mano, CRIS lo mira, este le sonrío, CRIS también, deja a un lado la piedra y se baja, baja la piedra, entonces Lucerito saca un cuchillo y lo amenaza

LUCERITO

gil, si te vas a matar no te mates
con esas cosas tan bacanas, sácate
sácate

mientras dice esto Cristian sigue las instrucciones y el ladrón se guarda las cosas en el bolsillo.

LUCERITO

sácate el wacho, dame el celular,
el billete, quedate quedate la
cedula para que te sepan quien
eres cuando te botes... ahora
sácate los pisos

CRISTIAN
los pisos?

LUCERITO
si los pisos, rápido guambra gil

CRISTIAN
¿pero qué...?

LUCERITO
chhhuu, que guambra no sirves ni
para que te roben... pisos, chuzos,
zapatos, calzado y o u shoes

CRISTIAN
ahhh...

Lucerito se marcha, pero vuelve a los pocos pasos, sube la
piedra al puente y ayuda a Cris a volver a subirse. Cris le
agradece

Cris a punto de botarse al río

CRISTIAN
Dios... gracias por las piedras...
y las corbatas

Cuando Cris está a punto de lanzarse, nuevamente lo
interrumpen de un susto, tambalea pero alcanza a
equilibrarse, regresa a ver, es otro extraño.

BRAYAN
oye aguanta aguanta ¿qué vas a
hacer? ¿mira a tu alrededor, no ves
que la vida es linda?

Cris en efecto mira alrededor: un niño vendiendo caramelos,
un viejo en un carrazo y con un mujerón que levanta la
cabeza de abajo del asiento, un chapa coimando, Lucerito que
camina contando dinero y haciéndole a Cristian una señal de
aprobación, más atrás un tipo con su celular y su reloj.
Cristian mira a Brayan con ira. Con furia se desamarra la
corbata de la pierna, Brayan se ve complacido, cree que lo
convenció de no matarse porque de hecho la vida es linda, de
repente Cris se lanza cual karateka para atacar a Brayan.

EXT. NOCHE. BARRIO TRADICIONAL

Cris y Brayan caminan por la calle, Cristian se apoya en Brayan porque está adolorido.

BRAYAN

Uy hermano, que pena lo que te pasa, si yo estuviera en tu lugar también me hubiera querido matar.

CRISTIAN

Gracias por salvarme, pero me diste un golpe en la costilla que casi me matas, y la patada en la rodilla... auchh!

BRAYAN

Jajaja! no te quejes, tú empezaste

CRISTIAN

si, pero que voy a saber que has sido puñetazo pues, pero bueno, al menos no tengo ningún ojo morado

BRAYAN

oye y ahora qué piensas hacer?

CRISTIAN

no se viejo, supongo que ir donde la vieja a rogarle que por lo menos me deje sacar mis cosas

BRAYAN

y ir a dormir debajo del puente del que casi te botas? no pues... veras, yo vivo por aquí con mi hermana, que te parece si te quedas esta noche con nosotros. Estás un poco loquito y como te pegué, obviamente necesitas descansar. Nosotros tenemos un cuarto libre así que no molestas a nadie

CRISTIAN

Wow, gracias, pero no me hagas dudar de tus buenas intenciones, no me vas a sacar los riñones para venderlos y dejarme botado por ahí, cierto

BRAYAN

(en broma)

Jaja! no, si te saco los riñones primero, tendría que desechar tus corneas, el hígado si es que aún sirve y la médula, así que no, yo siempre empiezo con las corneas

CRISTIAN

Qué?

BRAYAN

(serio y misterioso)

O sea te salve la vida... ahora tu vida me pertenece

Brayan mira con una sonrisa maliciosa a Cristian y este empieza a asustarse, se suelta de Brayan y empieza a correr con la pierna dañada de manera graciosa, se cae y Brayan se rie a carcajadas.

BRAYAN

Jaja! solo es un chiste, fresqueate

Cristian mira con rencor a Brayan, Brayan se acerca para ayudarlo a levantar, se incorporan y Brayan sigue riéndose

BRAYAN

jaja, y ahora si en serio, vienes o no conmigo? mira que te acabo de salvar y no me gustaria que te mate algún delincuente o te mueras del frio

CRISTIAN

bueno pero no más bromas , si? y gracias por todo, te prometo que mañana...

BRAYAN

no prometas, yo no soy la vieja loca y no te creo nada, quedate el tiempo que sea necesario

CRISTIAN

gracias broder, que envidia te tengo, debes tener un trabajo tan bueno que te da hasta para ayudar a los desvalidos como yo

BRAYAN

no envidies tanto, la verdad es que solo tengo una banda de punk, y mi hermana me presta dinero hasta que, tu sabes, empiece a sonar, es difícil pero no imposible

CRISTIAN

aaa, no no, no voy a ir de arrimado de tu herman...

BRAYAN

callá ve, arrimado, no te hagas lío, ella va a estar encantada de tenerte en la casa, mueve.

INT. NOCHE. CASA DE BRAYAN

Una mujer, Karina, hermana de Brayan sale corriendo agachada de la sala de estar, un plato vuela por encima de ella, se estrella contra la pared y se rompe, se pone a cubierto a un lado del umbral de la puerta y como hablando para sí misma

KARINA

ay no otra vez, mi pobre sala

desde adentro de la sala se escucha otra voz de mujer, la de Isabel

ISABEL

Disculpa amiga! es lo que este idiota me provoca hacer!

DAVID

Pero mi vidita...

empiezan a estrellarse platos, contra la pared nuevamente

ISABEL

Cállate, cállate que todo esto es tu culpa

en la sala, vemos a Isabel en la mesa, David se cubre tras un sillón, saca la cabeza y trata de decir algo, pero Isabel siempre encuentra algo para lanzarle, platos, vasos,

manzanas, candelabros, etc

KARINA

creo que podemos arreglar esto de
una forma menos violenta

ISABEL

No, no se puede, este mal hombre no
entiende por las buenas

DAVID

Kariiii...

ISABEL

Se hombresito y no trates de
esconderte atrás de MI amiga

Brayan y Cristian entran en la casa asustados por el
alboroto, se agachan también para protegerse y Brayan se
acerca a su hermana, los platos frutas y demás siguen
volando

BRAYAN

ay no, otra vez la Isabel y el
David?

KARINA

siii, mi salita ñaño, haz algo

BRAYAN

pero ya sabes que esos dos deberían
arreglar sus problemas en un ring y
no con cafecitos y conversaciones
que siempre terminan en esto,y
menos aún en nuestra sala

CRISTIAN

Qué pasa?

BRAYAN

naaa, no te preocupes, ya estamos
acostrumbrados a lidiar con esta
loquita, luego te explico

KARINA

no hables así de mi amiga, no está
loca, solo tiene más problemas de
los que puede manejar

BRAYAN

pues deberías elegir mejor tus
amistades

KARINA

ooo, mira quien habla, el mejor
amigo del gamín del barrio

BRAYAN

no es ningún gamín, solo tiene más
problemas de los que puede manejar

Brayan insta a la calma con los brazos, se acerca a la
puerta que los cubre

BRAYAN

Isabel, podrías dejar eso para otro
momento, tenemos visita y el pobre
es asustadizo

ISABEL

ou, lo siento Bray, disculpa, pero
presentame a tu visita porque no te
creo

BRAYAN

Okey, pero deja de lanzar cosas

Isabel se calma pero aun está armada con una manzana, Brayan
levanta las manos y saca la cabeza, se asegura que no sea
peligroso asomar el cuerpo. David los observa con atención,
Karina y Cristian siguen a cubierto, Brayan hace señas para
que Cristian se levante y aparezca, Cristian levanta los
brazos y se asoma, reconoce a Isabel.

BRAYAN

él es mi amigo Cris, Cris te
presento a Is

Isabel también reconoce a Cristian, se calma y baja el brazo
donde lleva la manzana. David se alista para huir en el
momento preciso

ISABEL

Hola Cris, tanto tiempo sin verte,
qué verguenza el papelón, de verdad
lo siento

BRAYAN

(con Cris)

Qué ya se conocían?

CRISTIAN
(con Brayan en voz baja)
si, es una historia larga...

CRISTIAN
(con Isabel, extremadamente nervioso)
Hola Isabel, qué gusto verte

David sale a la carrera de su escondite, Isabel reacciona y cuando David está cerca de la puerta lanza con fuerza la manzana que tiene en la mano, David logra pasar y la manzana impacta a Cristian directamente en el ojo.

La pantalla se queda en negro.

EXT. DÍA. FACHADA CASA DE BRAYAN

Karina, Isabel y Cristian quien lleva puesto una camiseta que le queda grande, un pantalon de calentador rosado y tiene el ojo morado e inchado, sacan una caja y una enorme funda de basura. Brayan lleva a casa una caja con una vajilla nueva. Isabel se acerca a Karina.

ISABEL
Bueno amiga, creo que con eso quedamos... Otra vez

KARINA
Si mi Is todo bien, pero tienes que prometerme no volver a explotar de esa manera

ISABEL
Ay Kari, es que ese David tiene el don de hacerme perder el control, a veces es insoportable. Pero vale, no volverá a pasar, al menos no en tu sala y con tus cosas. Disculpame por fa

KARINA
No te preocupes, para eso también somos amigas

Isabel y Karina se abrazan. Luego nde unos segundos se sueltan e Isabel se dirige a Cristian

ISABEL

Y Cris perdón por lo de tu ojito,
no tienes nada que ver en el asunto
y fuiste el que se llevo la peor
parte, perdón en serio. Aún así es
lindo volver a verte

CRISTIAN

No te preocupes, las he pasado
peores

ISABEL

(abre los brazos)
Amigos?

CRISTIAN

si, amigos

Isabel y Cristian se abrazan, Karina los mira con una sonrisa y nota en Cristian mayor entrega y nostalgia en el abrazo que en Isabel.

ISABEL

Bueno, me voy, gracias por
ayudarme, nos vemos

KARINA

Chao mi ja

CRISTIAN

Chao Is, suerte

ISABEL

Chao mi Cris, y otra vez perdón por
lo de tu ojito, cuidate, sí?

CRISTIAN

Ya se me pasará

ISABEL

Por cierto, lindo pantalón

Isabel se marcha y camina sin volver la vista, Cristian solo sonríe. Desde la puerta Brayan se rie

BRAYAN

Jajaja, "lindo pantalón"

KARINA

no te burles, si tu no fueras tan
gordo le hubiera quedado algo de tu
ropa y no hubier tenido que
prestarle yo, y eso en caso de que
tuvieras algo limpio

BRAYAN

(se pone serio)
agradece que el Cris está y no te
digo lo que te mereces

Brayan se va, Karina ve que Cristian sigue con la mirada a
Isabel y no presta atención de nada más, pone su mano frente
a lo que parece ser un idiotizado Cristian, le hace señas y
Cristian despierta, Karina lo mira con extrañeza

KARINA

(en tono molesto)
IIIIICH! qué onda con la Isabel?

CRISTIAN

(a la defensiva)
Nooo, nada que ver

Karina lo mira con cara de "no te creo"

CRISTIAN

O sea si, pero... es una historia
larga. Muuuuy larga

Cristian y Karina miran en la dirección en la que Isabel se
marchó. Fundido en negro.

Fin Capítulo 1